

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOSÉ GUSTAVO BONONI

**TRAÇOS DO VISÍVEL: INDÍCIOS FOTOGRÁFICOS DA CONSTITUIÇÃO DE UM
GRUPO DE VANGUARDA (TEATRO OFICINA - 1958 – 1964)**

**CURITIBA
2013**

JOSÉ GUSTAVO BONONI

TRAÇOS DO VISÍVEL: INDÍCIOS FOTOGRÁFICOS DA CONSTITUIÇÃO DE UM
GRUPO DE VANGUARDA (TEATRO OFICINA - 1958 – 1964)

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em História, no
curso de Pós-Graduação em História, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade
Federal do Paraná – UFPR.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosane Kaminski

CURITIBA
2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bononi, José Gustavo

Traços do visível : indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda (Teatro Oficina – 1958 -1964) / . – Curitiba, 2013.

174 f.

Orientadora: Profª. Drª. Rosane Kaminski

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Teatro Oficina – História – São Paulo. 2. Produção de peça (Teatro) - Fotografias. 3. Teatro - Imagem. I.Título.

CDD 792.098161



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de José Gustavo Bononi, intitulada: **Traços do visível: indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda (Teatro Oficina – 1958-1964)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, primeiro de março de dois mil e treze.

Profa Dra Rosane Kaminski (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (USP)
1º Examinador

Prof. Dr. Artur Correia de Freitas (FAP/UNESPAR/UFPR)
2º Examinador

Para Alice, Jana e Jack.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento deste trabalho seria impossível se não fosse o apoio de determinadas pessoas e instituições que fizeram parte de minha vida no decorrer desses dois anos de pesquisa. Meus sinceros agradecimentos:

A Alice Viana, minha esposa e companheira de vida, pela compreensão, pelo apoio em vários momentos e pelas importantes contribuições.

A Rosane Kaminski, minha orientadora, pela orientação, pelo conhecimento ofertado, pela paciência e pela liberdade nos rumos da pesquisa.

A Artur Freitas e Marcos Napolitano pelo aceite em compor a banca deste trabalho de pesquisa, pelo privilégio da leitura e da avaliação. A Walter Lima Torres Neto pelos apontamentos, sugestões, indicações bibliográficas e incentivos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, em especial aqueles nos quais pude me referenciar em suas disciplinas: Euclides Marchi, Carlos Antunes, Marion Brepohl e Marcela Lopes Guimarães.

A José Celso Martinez Corrêa pela entrevista concedida, pela atenção, pela paciência, pelos apontamentos e sugestões, bem como a seu secretário Valério Peguini pela atenção e por ser a pessoa que viabilizou nosso encontro.

A todos os meus familiares, em especial minha mãe Dulce, minha irmã Letícia e meu falecido pai José que me deram todo o suporte educacional, psicológico e financeiro.

Aos amigos que fiz, que foram vários, mas que vale aqui lembrar alguns nomes, como Manuel Guerrero e Mateus Buffone pelas discussões sobre História e Teatro; Marcos Meinerz, Daniel Nodari e Jailton Camargo, pelos diversos momentos de risos e distração; e Frederico Tavares pelo suporte e ajuda em diversos momentos que precisei.

À CAPES, que por meio do programa Reuni possibilitou certa ajuda financeira durante esses dois anos. Ao PGHIS e à Universidade Federal do Paraná pela estrutura e pelo pessoal capacitado. E ao arquivo Edgar Leuenroth da UNICAMP, pelo acervo, pela estrutura e pelo pessoal também sempre prestativo e atencioso.

Enfim, a todos e a todas que fizeram parte de minha vida nesses dois anos, sujeitos e instituições, que inevitavelmente estão inscritos, de alguma maneira, na narrativa desse sujeito.

*O tempo que eu hei sonhado
Quantos anos foi de vida!
Ah, quanto do meu passado
Foi só a vida mentida
De um futuro imaginado!*

**Fernando Pessoa
O Andaime**

Resumo

O presente estudo tem como assunto central a formação do grupo Teatro Oficina de São Paulo num contexto de profissionalização do teatro moderno na capital paulista. Focaliza aspectos da atuação do grupo entre 1958, ano de sua formação, e o ano de 1964, quando o Teatro Oficina se profissionaliza e reage, por meio do teatro, ao contexto social brasileiro após o advento do golpe militar no ano de 1964. Para isso, pretende-se analisar esse fenômeno a partir das fotografias de duas montagens teatrais do grupo: *A incubadeira* (1959), de José Celso Martinez Corrêa, representativa do sucesso do grupo em sua fase amadora, e *Andorra* (1964), de Max Frisch, que marca um importante momento de posicionamento estético e político do grupo, perceptível por meio das fotografias da montagem teatral. As fotografias de ambas as peças trazem a presença do público, que é destacado aqui como elemento importante a ser analisado a partir das questões culturais e políticas em debate no Brasil dos anos 1950-60. Para melhor inferir a relação entre fotografia e teatro, procede-se um recuo temporal analítico, para assim compreender as mudanças no foco retórico das fotografias do teatro em São Paulo durante a primeira metade do século XX, trabalhando a análise das diferenças dessas imagens e compreendendo a semântica por trás da ênfase em determinados enquadramentos fotográficos. Dessa forma, teceu-se uma narrativa onde a história da fotografia e a história do teatro andaram imbricadas, de maneira a perseguir os resultados da pesquisa através da análise dos usos da fotografia pelo teatro, da história das fotografias de teatro e dos significados dos conteúdos retratados (forma, contexto e semântica). Para isso, foram necessários três rumos teóricos para a estruturação da pesquisa: a análise das fotografias; as relações estreitas entre os conceitos de estética e política; a exploração dos novos caminhos de pesquisa da Nova História Cultural, que possibilitam trabalhar com fontes documentais ainda pouco exploradas pelo historiador da cena.

Palavras-Chave: Teatro Oficina. História e Teatro. História e Fotografia. Imagem.

Abstract

The present study has as central subject the formation of group *Teatro Oficina* of São Paulo in a context of modern theater professionalization in the city of São Paulo. It focuses on aspects of the group performance between 1958, the year of its formation, and the year 1964, when *Teatro Oficina* become a professional group and reacts, through theater, to the Brazilian social context after the advent of military coup of 1964. To do this, it is intended to examine this phenomenon from the photographs of two theatrical productions of this group: *A incubadeira* (1959), by José Celso Martinez Corrêa, representative of the group's success in its early amateur period, and *Andorra* (1964), by Max Frisch, that marks an important moment of aesthetic and political positioning, noticeable through the photographs of the stage production. The photographs of both plays show the presence of the public, which is here noted as an important element to be analyzed from the cultural and political issues being debated in Brazil the years 1950-60. To better infer the relationship between photography and theater it is proceeded to an analytic temporal return, so to understand changes in the rhetorical focus of the photographs of the theater in São Paulo during the first half of twentieth century, working the analysis of the differences of these images and understanding the semantics behind the emphasis in certain photographic frames. Thereby, it was woven a narrative were the history of photography and the history of theater walked intertwined in order to pursue the research results through the analysis of the uses of the photography by the theater, the history of theater photographs and the meanings of the contents portrayed (forms, context and semantics). For this, there were necessary three theoretical directions for structuring the research: the analysis of the photographs, the close relations between the concepts of aesthetics and politics, the exploration of the new research paths of the New Cultural History, which make possible working with documentary sources yet little explored by historian of the theater.

Keywords: *Teatro Oficina*. History and Theater. History and Photography. Image.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 01** - Montagem da peça *Fogo Frio* com Edsel Brito e Lúcia Dutra. Teatro Oficina, 1960. Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth.....26
- Imagem 02** - João A. Brandão, o Popularíssimo, 1896. Foto: Alves Ferreira. Acervo: Cedoc Funarte. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....32
- Imagem 03** - Benoît-Constant Coquelin. 1907. Acervo: Maria Vargas. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....33
- Imagem 04** - Clara della Guardia. 1909. Acervo: José Oiticica. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....33
- Imagem 05** - Encarte de divulgação da Cia. Sousa Bastos e José Ricardo, 1899. Acervo: Cedoc Funarte. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....34
- Imagem 06** - Eduardo Brazão trajado com o figurino de *Hamlet*, de William Shakespeare. Final do século XIX. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....35
- Imagem 07** - Ismênia Santos, 1890. Acervo Cedoc-Funarte. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....36
- Imagem 08** - Registro do elenco do espetáculo *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos em 1919. Teatro Municipal. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....37
- Imagem 09** - Encenação de *Eu arranjo tudo* de Cláudio de Sousa. Companhia Procópio Ferreira. 1924. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....41
- Imagem 10** - Encenação de *Minha prima está louca* de Colasso e Insausti. Companhia Procópio Ferreira. 1924. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....42
- Imagem 11** - Montagem de *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1936. Direção: Alfredo Mesquita. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....44
- Imagem 12** - Encenação de *Casa Assombrada*, de Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1938. Direção: Alfredo Mesquita. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....45
- Imagem 13** - Encenação de *O avaro*, de Molière. Grupo de Teatro Experimental, 1945. Foto: Inge de Beaussac. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....50

Imagem 14 - Encenação de <i>Heffman</i> , de Alfredo Mesquita. Grupo de Teatro Experimental, 1944. Foto: Inge de Beaussac. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....	52
Imagem 15 - Encenação de <i>Ralé</i> , de Máximo Górkí. TBC, 1951. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Maria Vargas. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....	57
Imagem 16 - Ensaio de Gianfrancesco Guarniere em <i>Ratos e Homens</i> , de John Steinbeck. Teatro de Arena, 1956. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisa. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.....	59
Imagem 17 - Encenação de <i>Chapetuba Futebol Clube</i> , de Gianfrancesco Guarniere. Teatro de Arena. Foto: Hejo. Acervo: Cedoc-Funarte.....	60
Imagem 18 - Montagem de <i>Eles não usam black-tie</i> , de Gianfrancesco Guarniere. Teatro de Arena – 1958. Acervo: Cedoc Funarte.....	62
Imagem 19 - Montagem da peça <i>A Incubadeira</i> de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina na sede do Teatro de Arena, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	65
Imagem 20 - Etty Fraser, Renato Borghi e José Celso em <i>A Incubadeira</i> de José Celso Martinez Corrêa. 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	72
Imagem 21 - Ensaio de <i>A Incubadeira</i> de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	74
Imagem 22 - Espetáculo <i>A Incubadeira</i> de José Celso Martinez Corrêa na sede do Teatro de Arena, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	76
Imagem 23 - Espetáculo <i>A Incubadeira</i> de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	79
Imagem 24 - Espetáculo <i>A Incubadeira</i> , de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	80
Imagem 25 - Ensaio de <i>A Incubadeira</i> , de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina no espaço do Teatro de Arena, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	81
Imagem 26 - Espetáculo <i>A Incubadeira</i> , de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	82
Imagem 27 - Ensaio de <i>A Incubadeira</i> , de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	83
Imagem 28 - Ensaio de <i>A Incubadeira</i> , de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	83

Imagem 29 - Ensaio de <i>A Incubadeira</i> , de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.....	84
Imagem 30 - Capa do programa da montagem da peça <i>A Incubadeira</i> no Centro Acadêmico XI de Agosto, 1959. Fonte: AEL, Unicamp.....	85
Imagem 31 - Contracapa do programa da montagem da peça <i>A Incubadeira</i> no Centro Acadêmico XI de Agosto, 1959. Fonte: AEL, Unicamp.....	85
Imagem 32 - Carlos Queiros Telles (Orestes) e Alice Cunha (Electra). Ensaio de <i>As Moscas</i> , de Jean Paul Sartre. Teatro Oficina, 1959. Fonte: AEL, Unicamp.....	95
Imagem 33 - Espetáculo <i>Fogo Frio</i> de Benedicto Rui Barbosa. Teatro Oficina, 1960. Fonte: AEL, Unicamp.....	97
Imagem 34 - Espetáculo <i>Fogo Frio</i> de Benedicto Rui Barbosa. Teatro Oficina, 1960. Fonte: AEL, Unicamp.....	98
Imagem 35 - Chegada de Sartre e Beauvoir no aeroporto de Congonhas, em São Paulo, 02/09/1960. In: STAAL & CORRÊA, 1998.....	100
Imagem 36 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	110
Imagem 37 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	119
Imagem 38 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	121
Imagem 39 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	121
Imagem 40 - Ensaio fotográfico da peça <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	124
Imagem 41 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	125
Imagem 42 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	127
Imagem 43 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	128
Imagem 44 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	130
Imagem 45 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	132

Imagem 46 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	133
Imagem 47 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	135
Imagem 48 - Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	136
Imagem 49 – Capa e contracapa do programa da peça <i>Andorra</i> , outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	140
Imagem 50 - Página do programa da peça <i>Andorra</i> , s/n, outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	141
Imagem 51: Propagandas contidas no interior do programa da peça <i>Andorra</i> , outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	142
Imagem 52: Agradecimentos. Programa da peça <i>Andorra</i> , outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	144
Imagem 53: Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	145
Imagem 54: Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	149
Imagem 55: Ensaio fotográfico para a montagem <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	150
Imagem 56: Montagem de <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	150
Imagem 57: Espetáculo <i>Andorra</i> , de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.....	153
Imagem 58: Lygia Clark: Bichos (1960); alumínio. Museu Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto do autor.....	154
Imagem 59: Ilustração da matéria: Incêndio que destruiu o Teatro Oficina. Junho de 1966. Acervo <i>O Estado de São Paulo</i>	158

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DA RIBALTA PAULISTANA ANTES DO TEATRO OFICINA: UM RECUO ANALÍTICO.....	26
2.1 IMAGENS DO TEATRO EM SÃO PAULO NO FINAL DO SÉCULO XIX E NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	28
2.1.2 A personalidade do “grande” ator ou da “grande” atriz.....	31
2.1.3 O aparecimento da cena.....	38
2.2 O “MODERNO” É DESCOBERTO AMADOR (1938-1958): REFERÊNCIAS DO TEATRO DE VANGUARDA PAULISTA.....	47
2.2.1 O foco na atuação.....	49
2.2.2 A recepção em foco.....	62
3 A AFIRMAÇÃO DO TEATRO OFICINA COMO GRUPO MODERNO: A INCUBADEIRA E A LEGITIMAÇÃO DE UMA COMPANHIA ENGAJADA NO CIRCUITO TEATRAL DE SÃO PAULO.....	65
3.1 REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE A <i>INCUBADEIRA</i> : VISUALIDADES MODERNAS E VISIBILIDADES SOCIAIS.....	67
3.1.1 A <i>Incubadeira</i> : representações do reconhecimento de um grupo teatral.....	70
3.1.2 A herança acadêmica: marcas de um programa.....	85
3.2 UM GRUPO ENGAJADO NO EXISTENCIALISMO HUMANO.....	88
3.2.1 Indefinições temáticas e fissuras internas.....	95
3.2.2 Afirmção do realismo existencialista e o caminho da profissionalização.....	99
3.2.3 O nascimento de uma empresa e a transição do método cênico.....	105
4 ANDORRA: IMAGENS DE UMA RUPTURA.....	110
4.1 IMAGENS DE UM PROTESTO: MARCAS DE UMA TRANSFORMAÇÃO.....	112
4.1.1 Imagens, texto e os efeitos de sentido da adaptação.....	118
4.1.2 A construção da tensão.....	119
4.1.3 O auge da tensão.....	129
4.1.4 O início da distensão.....	133
4.1.5 Contradições de um programa.....	138
4.2 INDÍCIOS DE UMA VANGUARDA ARTÍSTICA.....	145
4.3 UMA PAUSA IMPREVISTA.....	155

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
LISTA DE FONTES.....	165
REFERÊNCIAS.....	166

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como assunto central a análise histórica das fotografias de dois espetáculos do grupo Teatro Oficina de São Paulo, realizados nos anos de 1959 e 1964. Tratam-se das imagens das adaptações das peças *A incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa, dirigida por Amir Haddad e *Andorra*, de Max Frisch, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. As fotografias dos dois espetáculos formam o corpo documental principal da pesquisa e foram adquiridas no acervo oficial do grupo, localizado no Arquivo Edgar Leuenroth da Universidade de Campinas – UNICAMP, no estado de São Paulo.

Este estudo surge por um gosto pessoal pelo teatro e pelo reconhecimento da trajetória que o Teatro Oficina traçou e legou no panorama artístico nacional. Após o contato com o acervo visual do grupo e a constatação da presença de um grande número de fotografias referentes aos espetáculos produzidos, surgiram algumas inquietudes que estimularam a garimpagem de praticamente todas as fotografias das encenações realizadas entre os anos de 1958 a 1974, para assim ser feita uma análise das diferenças de séries temáticas e temporais das mesmas e chegar a um possível problema histórico. Tendo em vista a quantidade exacerbada de fontes procurou-se fazer um recorte que levasse em conta dois momentos peculiares da formação do grupo e do contexto de produção cultural do teatro na cidade de São Paulo: a fundação do Teatro Oficina em 1958, levando em conta sua primeira montagem de relativo sucesso, *A incubadeira*, de 1959, principal trabalho da fase amadora do grupo – montagem que demonstra uma continuidade para com os cânones estabelecidos pelo teatro brasileiro moderno (como um engajamento social pela arte, uma produção original e uma relação de importância com os métodos e as demais artes que compunham a ribalta); e o primeiro momento de articulação representativa entre o contexto político institucional do país em 1964 e sua produção artística, com a montagem de *Andorra* – que demonstra, além de um engajamento social pela arte, uma característica dos grupos artísticos de vanguarda dos anos 1960, marca que ainda viria a se deflagrar no Teatro Oficina nos anos posteriores (como a renovação nas linguagens artísticas, o experimentalismo estético e a articulação entre arte e política). Com isso, no que diz respeito à abordagem

historiográfica do grupo Oficina estabelecida na pesquisa, chegou-se ao recorte temporal de 1958 a 1964.

A pergunta básica que sugere o desenvolvimento desta pesquisa parte desse recorte principal, e surgiu, primeiramente, de forma bem ampla, no sentido de buscar nas imagens fotográficas selecionadas como fontes respostas para as transformações que ocorreram no teatro brasileiro moderno. Sendo assim, por meio da sistematização e observação das fotografias, percebeu-se nas representações visuais das cenas do grupo Oficina variações no foco retórico do fotógrafo, e surgiu a indagação sobre a possibilidade de que essas variações fossem índices de algumas das rupturas ou permanências estéticas e sociais que configuraram o modo de fazer teatral em São Paulo naquela duração específica. Assim, chegou-se a outro problema, tido como guia da escrita histórica que segue: a partir da observação da recorrência da presença do público nas fotografias (e por extensão, na própria estrutura artística) do grupo Teatro Oficina, intenciona-se problematizar o quanto isso implica em uma ruptura, ao mesmo tempo estética e política, promovida por um grupo artístico na produção teatral do país, que questionou e retratou a importância e o papel da recepção na obra teatral. Ruptura que não coincidentemente surgiu como um dos primeiros focos de reação no contexto do golpe ao estado democrático de direito no ano de 1964 no Brasil, conduzido pelas três forças militares do país.

Além das fotografias dos espetáculos, também foram selecionadas outras fontes importantes para o desenvolvimento da pesquisa, são elas: imagens e textos dos dois programas das respectivas peças trabalhadas, algumas críticas teatrais e recortes de jornais do período, o roteiro da peça *Andorra* de Max Frisch, as biografias de alguns atores e atrizes que vivenciaram aquele contexto e uma entrevista realizada originalmente para esta pesquisa com o fundador do Teatro Oficina José Celso Martinez Corrêa no dia vinte e seis de maio de dois mil e onze, na sede oficial do grupo com duração de 68 minutos, digitalizada e fotografada¹. Ao trabalhar com outros materiais além das imagens na construção desta interpretação histórica, tem-se o intuito de, com isso, preencher lacunas que possivelmente surjam no desenvolvimento da escrita, partindo do pressuposto que as imagens se tratam,

¹Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida a José Gustavo Bononi em 26/05/2011. 68 minutos, fotografada e gravada em formato WMV digital. Acervo do autor (com cópia encaminhada para o Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP). São Paulo, 2011. Acerca dessa entrevista, aproximadamente um terço dela foi publicada na revista acadêmica *DaPesquisa* da Universidade do Estado de Santa Catarina. Cf. BONONI, J. G. Teatro Oficina em anos de repressão. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. **DAPesquisa**, v. 8, p. 72-80, 2011.

neste caso, de representações de atividades artísticas efêmeras (adaptações teatrais). Assim constituir um *corpus* documental de memórias e fontes de amparo à reconstituição do passado se fez mais do que necessário.

A adaptação da peça *A incubadeira*, de José Celso, estreada em junho de 1959 no Teatro de Arena, representou os primeiros sinais de visibilidade da Companhia no meio teatral paulistano moderno e trouxe as referências do existencialismo pós-guerra nas artes cênicas feitas na cidade. Já *Andorra*, em 1964, tratou-se de uma tímida adaptação de um protesto político artístico que estreou no mês de outubro daquele ano – cerca de seis meses depois do golpe militar brasileiro –, mas que trouxera elementos estéticos e políticos passíveis de um questionamento acerca de sua originalidade e representatividade em seu contexto social e de produção. A escolha das duas adaptações se justifica pela recorrência do público no foco retórico dos fotógrafos que registraram as cenas, entretanto registrado de maneiras distintas, o que permitiu a inquietude do problema histórico, além da importância do sentido de ambas para o grupo e para o contexto de produção e circulação dos anos de 1958 a 1964. Se em *A incubadeira* a recorrência do público caracterizava a produção de um grupo engajado, com referências do teatro moderno nacional dos anos 1950 (como o Teatro de Arena), em *Andorra* o público era disposto como a própria arte, dentro da estética trabalhada pelo grupo a partir daquela encenação.

Como se sabe, o Teatro Oficina marcou o cenário da produção teatral do país dos anos 1960 e 1970 se colocando na história da cultura dos anos 1960 do Brasil como um grupo de vanguarda, consagrado e precursor de estéticas originais para o teatro interlocutoras de um contexto artístico e social específico. O desafio em fazer um trabalho que tenha como foco um grupo consagrado em âmbito nacional se torna mais complexo, haja vista que muito já se falou da importância da Companhia para a produção artística do país e reformular novas ideias sobre sua trajetória pode ser tido como um projeto ambicioso. Todavia, procurando percorrer por vias ainda inexploradas, esse trabalho tem o intuito de reinterpretar com problemáticas históricas atuais duas adaptações passadas que trazem testemunhos de um contexto estético e político cruciais para a Companhia e para a produção social da cultura nacional, períodos do grupo pouco explorados pela historiografia atual.

Após um recuo temporal para observar como era representado o teatro paulistano em fotografias antes da fundação do grupo Teatro Oficina, se percebe

que o foco retórico das fotografias acompanhou as mudanças no modo de se conceber a produção da arte cênica em São Paulo durante a primeira metade do século XX. Analisando fotografias anteriores e cotejando com aquelas do grupo que foram selecionadas no acervo já referido, observa-se a existência de cinco diferentes tipos de enquadramentos e sentidos fotográficos relativos ao teatro, que são predominantes em momentos distintos do processo histórico da produção dessa arte em São Paulo, são eles:

1 – O ator em si, a personalidade do grande ator ou da grande atriz – enquadramento recorrente no final do século XIX e começo do século XX;

2 – A cenografia. Planos gerais tentando abarcar toda a construção cenográfica, pouca atenção aos detalhes da cena – usual nos anos 1920 principalmente com a Companhia de Procópio Ferreira (percebe-se uma atenção com a composição cenográfica, com outros elementos artísticos da ribalta);

3 – A atuação dos atores. A interpretação, a cena, a personagem e a dramatização – construção recorrente nos anos 1930 e 1940 conforme as críticas acerca da qualidade das adaptações dos amadores cariocas e paulistas tomavam força, eram recebidas e aceitas, mudou-se também o foco retórico dos fotógrafos;

4 – O público aparece em cena – anos 1950, com o surgimento do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, é inevitável o público estar na foto pela disposição física do espaço cênico (caso de *A incubadeira* em 1959 – Teatro Oficina);

5 – O público é parte da construção visual da cena, parte da arte – com o surgimento dos grupos artísticos de vanguarda a relação com público e a mensagem política faz com que público e arte se fundam (caso de *Andorra* em 1964 – Teatro Oficina);

Se em São Paulo a arte teatral no começo do século XX passou gradativamente a ter uma maior importância para os produtores, valorando mais a produção de uma arte de qualidade e priorizando a composição adequada das demais artes que compõem a ribalta (cenografia, figurino, literatura e interpretação), o registro fotográfico do teatro apresentou igualmente uma transformação considerável quando cotejadas determinadas representações fotográficas com representações de períodos distintos. Se antes o foco (do fotógrafo) era quase que exclusivamente no ator, depois, surgem representações em plano geral da cenografia. Da cenografia, conforme o teatro na cidade se modernizava, passou a se

priorizar o foco na interpretação da cena feita pelos atores, na prática da atividade artística, na representação das personagens. Conforme o teatro moderno se firmava, já em meados dos anos 1950, aparecia, ainda que de forma tímida, mas mais presente, o público, a recepção da cena, principalmente depois do surgimento do Teatro de Arena, como pode ser notado na adaptação de *A incubadeira* do Teatro Oficina. Após o golpe militar e as respostas políticas nas produções estéticas que caracterizaram as vanguardas, a recepção se torna parte da arte, o público se torna partícipe, como caracterizado na produção de *Andorra*.

Não se pretende afirmar em momento algum que cada tipo de enquadramento e representação fotográfica da cena substituiu outro no processo histórico, mas sim que a ênfase dada em um determinado objeto ou cena (fotográfica) em um determinado momento, foi maior, com relação a outros focos retóricos – o que denota uma transformação no modo de se enquadrar a atividade teatral pelos fotógrafos. O que isso implica? Pretende-se defender a ideia de que essa transformação no foco retórico dos fotógrafos representou as mudanças que ocorreram no teatro moderno paulistano e no incipiente teatro de vanguarda do início dos anos 1960, observando o papel principal de duas adaptações do grupo Teatro Oficina e do próprio grupo nesse processo histórico.

Esta pesquisa é um trabalho de História. Desta forma, as referências diretas neste campo disciplinar vêm do aporte do que se convencionou chamar de Nova História Cultural², onde se pressupõem teorias e metodologias que sustentaram novos problemas e objetos, assim como sugerido neste estudo. Apesar disso, a base dessa pesquisa não deixa de seguir os estudos e pressupostos clássicos alicerçados pela historiografia moderna francesa, como o estabelecimento de um método crítico às fontes, uma observação criteriosa dos testemunhos históricos (as fotografias), a compreensão do processo em detrimento do julgamento e a concepção de se estar fazendo uma escrita prática, no presente, por um sujeito, em um lugar social, acerca dos homens no tempo e suas produções³.

² Cf. HUNT, Lynn. **The New Cultural History**. Berkeley: University of California Press, 1989.

³ Para citar alguns dos preceitos básicos estabelecidos tanto por Marc Bloch em sua obra *Apologia da História ou O Ofício do Historiador* (Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001),

Entretanto, as proposições interdisciplinares nesse estudo são inevitáveis. Deve-se ressaltar em todo momento na pesquisa, no que diz respeito às referências teórico-metodológicas das relações estabelecidas entre História, imagem e fotografia, dois nortes que amparam a análise aqui realizada: o primeiro diz respeito aos estudos construídos por Philippe Dubois, principalmente em sua obra *O ato fotográfico*⁴, onde Dubois sistematiza a análise da fotografia como um estudo de uma linguagem indicial; da mesma forma, atenta-se para os estudos da historiadora brasileira Ana Maria Mauad, por ter ela mesmo estabelecido um método de análise *histórico-semiótico* que enfatiza a compreensão da cultura a partir de signos verbais e não verbais, tendo a fotografia como um complexo sógnico passível à análise histórica⁵. Ambos os autores compreendem a fotografia no âmbito da linguagem, ora como índice que “procede de uma conexão física com seu referente” (DUBOIS, 2011 p. 94), ora como um “sistema sógnico” social (MAUAD, 1990, p. 20). Além desses dois, outros nomes e suas respectivas obras teóricas formam o complexo de referências desta pesquisa acerca da imagem, da fotografia e de suas implicações epistemológicas, e devem ser muitas vezes citados ou reconhecidos em determinados momentos do estudo que segue, são eles: André Rouillé; Roland Barthes; Susan Sontag; Hans Belting; Boris Kossoy; Michael Baxandall; Maria Eliza Linhares Borges; Artur Freitas; Raul Antelo; Arlindo Machado; e Rosane Kaminski. Esta última, não só pelas relevantes pesquisas em torno da imagem, mas pela presença como mestra e orientadora do estudo.

Seguindo as referências interdisciplinares, os estudos na área específica do Teatro e das Artes Cênicas contribuem muito para a compreensão de determinados conceitos sobre essa atividade artístico-cultural. Não se pretende, com isso, aprofundar em questões específicas dessa área, mas sim, compreender ideias já debatidas em um campo disciplinar específico e fazer um estudo que acrescente um olhar historiográfico para essa área de pesquisa. Nesse sentido, as obras de Patrice

assim como, mais tarde, Michel de Certeau em *A escrita da História* (Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002).

⁴ Cf. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

⁵ Cf. MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem**: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na Primeira Metade do Século XX. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1990; MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes*. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

Pavis *Dicionário de teatro*⁶, Hans-Thies Lehmann *Teatro pós-dramático*⁷ e Marco de Marinis *El nuevo teatro 1947– 1970*⁸ contribuem para a assimilação de determinadas ideias, contextos históricos, termos e conceitos básicos que já foram ou que estão sendo debatidos nesse campo específico. Da mesma forma, os estudos de Victor Hugo Adler Pereira na obra *A musa carrancuda*⁹, David José Lessa Mattos em *O espetáculo da Cultura Paulista*¹⁰ e Armando Sérgio da Silva em *Oficina: do Teatro ao Te-ato*¹¹, entre outros, trazem olhares da história do teatro moderno brasileiro e paulistano que esclarecem pontos e dúvidas sobre esse processo histórico peculiar, e são referências diretas também em todo o momento dessa pesquisa.

Um teórico que coadjuva para nortear os imprescindíveis conceitos de estética e política trabalhados nesta pesquisa é o esteta Jacques Rancière em sua obra *A partilha do sensível*¹², principalmente por embasá-los como noções indissociáveis. Além disso, o teórico contribui para a compreensão das rupturas das artes moderna e contemporânea quando delimita determinados regimes temporais para a concepção do sentido da arte em um determinado contexto – como o final do século XIX e o decorrer do século XX como sendo o espaço da experiência do regime da estética, em contraposição ao regime anterior norteado pela noção de mimese (RANCIÈRE, 2005).

Da mesma maneira, pretende-se atentar para a noção ampliada de engajamento trabalhada pelo teórico Benoît Denis¹³, de uma forma a não apenas apontar o engajado em posições partidárias e ideológicas, em uma duração ou gêneros literários específicos, mas em autores independentemente do gênero, da temporalidade ou de quaisquer delimitações deterministas e exclusivistas, desde

⁶ Cf. PAVIS, Patrice (org.). **Dicionário de teatro**. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 1999.

⁷ Cf. LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁸ Cf. MARINIS, Marco de. **El nuevo teatro**. 1947-1970. Traducción: Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler. Barcelona: Paidós, 1988.

⁹ Cf. PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

¹⁰ Cf. MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista - Teatro e TV em São Paulo: 1940 – 1950**. São Paulo: Códex, 2002.

¹¹ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**. Do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹² Cf. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

¹³ Noção que no caso do estudo de Denis (2002) é esculpida exclusivamente tendo como problemas os gêneros literários engajados. Cf. DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

que estejam voltados com suas obras, como sugere Denis, respondendo os problemas sociais “às exigências do tempo presente” (DENIS, 2002, p. 41).

A partir disso, pretende-se observar a releitura e reinterpretação da noção do engajamento literário sartreano (como fenômeno histórico do pós-segunda guerra mundial) feita no Brasil dos anos 1950 e 1960 pelas “artes de espetáculo”¹⁴ (teatro, música e cinema), como observado por Marcos Napolitano¹⁵, de forma a encontrá-lo não apenas em obras literárias (como a proposta sartreana), mas também em outros gêneros artísticos como os performático-visuais¹⁶.

Outro conceito que se torna importante uma prévia definição é o de vanguarda artística, principalmente no que diz respeito à experiência brasileira dos anos 1960, também chamada de “neovanguarda”, um conceito que foi assumido por determinados grupos e artistas no período e que foi debatido por diversos teóricos em diversos campos acadêmicos. Para essa definição observa-se de perto o trabalho feito pelo historiador da arte brasileiro Paulo Reis em sua obra *Arte de vanguarda no Brasil*¹⁷, que mesmo estando voltado exclusivamente para a experiência das artes plásticas, contribuiu para uma definição plausível para também se pensar a experiência do teatro brasileiro. Para Reis o conceito de vanguarda no Brasil dos anos 1960 esteve inserido “num programa artístico de poéticas em permanente experimentação e renovação da linguagem” (REIS, 2006, p. 12), tendo como pressuposto a problematização e a crítica à própria instituição arte, além de uma relativa autonomia desse campo e a presença crítica nas poéticas e nas representações dos binômios arte/vida, política/sociedade (características de uma arte engajada)¹⁸. Para aprofundar a discussão desse momento estético no mundo

¹⁴ Termo utilizado por Roberto Schwarz explorado por Marcos Napolitano. Cf. SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

¹⁵ Cf. NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, n° 28, 2001.

¹⁶ As chamadas “artes de espetáculo”. Apesar do posicionamento nesta pesquisa acerca do conceito de engajamento em Denis e a opção por não se amparar em determinações históricas para concebê-lo em variações de gêneros estilísticos e temporais, observa-se, de maneira imprescindível, o fenômeno histórico do pós-segunda guerra mundial e as discussões acerca do engajamento do artista literato e do intelectual (pleonasma), principalmente em Jean-Paul Sartre, que referenciou inúmeras produções que se identificavam com seus escritos nos anos 1950 e 1960 (como o Teatro Oficina).

¹⁷ Cf. REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

¹⁸ Paulo Reis leva em conta não só as definições de artistas e intelectuais da época como Hélio Oiticica, Frederico Moraes, Roberto Schwarz e Ferreira Gullar como de autores e teóricos que conceituaram esse fenômeno mundial como Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), Otília Arantes e Eduard Subirats.

pretende-se também observar de perto o livro *Obra Aberta*¹⁹, de Umberto Eco, que contribui como uma referência teórica escrita sobre e naquele contexto de produção artístico-cultural.

Para fechar essa breve reflexão acerca das principais referências teórico-metodológicas da pesquisa, faz-se necessário definir duas outras noções chave: um conceito de *cultura* que seja pertinente e que dialogue com outro conceito que muitas vezes é apropriado de forma generalizada de tão útil que se tornara para a pesquisa histórica da cultura: o de *representação*. Para isso, pretende-se observar a definição sugerida pelo teórico Stuart Hall, que pensou a cultura como um conjunto de significados partilhados, delimitados por nossos sistemas de representação²⁰. Para Hall, a representação se dá através da linguagem e é pela linguagem que os significados são produzidos (HALL, 1997). Definição muito próxima da estabelecida por Roger Chartier²¹ que vê a ideia de representação como “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1990, p.17). Assim, percebendo que a cultura passa pelos sistemas de representações dos indivíduos, atenta-se aqui em construir um estudo que perceba que essas representações são expressas através da linguagem (verbal e não verbal) e por isso, passíveis à interpretação da História.

Opta-se, enfim, por dividir a pesquisa em três capítulos, sistematizando três momentos principais para a formação histórica da Companhia, para o teatro nacional e para o desenvolvimento do estudo. O primeiro se dá a partir de um recuo temporal, necessário para se perceber melhor a relação entre fotografia e teatro no contexto paulista, antes da fundação do Teatro Oficina. Para esta análise, procura-se observar a seleção de imagens feitas pelo crítico Sábato Magaldi e a teatróloga Maria Thereza Vargas no livro *Cem anos de Teatro em São Paulo*²², do qual, apesar do uso ilustrativo das imagens pelos autores, ressalta-se a qualitativa seleção das

¹⁹ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

²⁰ Cf. HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

²¹ Cf. CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

²² Cf. MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: Senac, 2000.

fotografias que permitem perceber a analogia e as transformações ocorridas a partir da divisão e do cotejamento de séries temáticas (temporais) das representações fotográficas. Além disso, objetiva-se também observar atentamente a produção bibliográfica acerca da produção teatral desse período, revisitando e problematizando lacunas e novas possibilidades interpretativas quando pertinentes. O problema aqui é perceber de que forma essas transformações no foco retórico dos fotógrafos representam o processo histórico do teatro moderno em São Paulo na primeira metade do século XX. Assim, procura-se abordar de forma indireta a formação de um teatro moderno e crítico à produção artística que se deu a partir do amadorismo (fora do circuito profissional dos *vaudevilles*, das Revistas e das Companhias filodramáticas dos imigrantes), as primeiras Companhias modernas profissionais e as condições e referências que levaram à emergência do grupo Teatro Oficina no final dos anos 1950. Nesse sentido, objetiva-se demonstrar como as imagens fotográficas retratam a transformação do modo de conceber a produção desta arte teatral, trazendo consigo indícios visuais do processo histórico do teatro paulistano da primeira metade do século XX.

No segundo capítulo procura-se descortinar um momento pouco trabalhado pela historiografia que abordou a trajetória do Teatro Oficina até o momento: seu período de amador e universitário que se inicia dentro do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo - USP. Atentando para os primeiros sinais de visibilidade do Teatro Oficina frente ao circuito de legitimação de espetáculos, de profissionais e de instituições da cena estabelecido na cidade, nesse momento da pesquisa é possível verificar as imagens de uma adaptação que apresenta um grupo que, apesar de amador e universitário, já trazia indícios de um teatro engajado que emergira no Brasil no final dos anos 1950: *A incubadeira* de José Celso, produzida em 1959. O problema aqui é como as imagens fotográficas apontam (se comparadas com as representações anteriores do primeiro capítulo) para o nascimento e a institucionalização de um grupo moderno, pelo qual a obra é veiculada com uma intenção sensível para um público, que mais tarde estará presente na própria obra. Neste momento é possível perceber o caminho percorrido pelo grupo rumo à profissionalização, as principais referências, os agentes e as instituições legitimadoras e a maneira como ele se referenciou e se estruturou (estética e social) na produção de teatro da cidade.

No terceiro capítulo trabalha-se com imagens do espetáculo da peça *Andorra* de Max Frisch, realizado em outubro 1964. Através de uma análise que permeou a interpretação (adaptação) da peça naquele contexto, o programa do espetáculo e os elementos visuais construídos na cena, esse capítulo intenciona descortinar de que maneira as fotografias da adaptação e as mudanças no foco retórico das encenações fotográficas deram forma às características de um grupo de vanguarda, que tinha na recepção o problema artístico. Objetiva-se perceber de que forma as transformações na estética e na produção cultural do Teatro Oficina se inscreveram, naquele ano, nas representações fotográficas da cena de *Andorra*, uma adaptação político-existencialista junto a uma estética experimentalista trazida de forma inédita pelo grupo (pouco reconhecida), o que por isso, se defenderá nesta pesquisa, reconhecer o caráter de vanguarda desta produção²³. Não coincidentemente, um caráter que surge em uma produção articulada como uma reação com o “abaixar da poeira” levantada com o advento do golpe militar em 1964, o que, como se sabe, mais tarde (segunda metade desta década) seria a mola propulsora para a emergência das vanguardas artísticas no contexto nacional dos anos 1960²⁴.

Procura-se, com este estudo, trazer novos problemas e olhares atuais sobre a trajetória da Companhia teatral Teatro Oficina, de maneira a ressaltar o histórico de um grupo artístico de vanguarda de reconhecida importância como produtor cultural – mesmo em âmbito internacional – nos anos 1960 e 1970.

J.G.B

²³ Já que poucas referências acerca do ineditismo desta produção foram feitas pela historiografia pertinente.

²⁴ Principalmente após o aumento da repressão política e da censura artística e de imprensa e com o agravamento desses pontos com o advento do Ato Institucional nº 5 em dezembro de 1968.

2. REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DA RIBALTA PAULISTANA ANTES DO TEATRO OFICINA: UM RECUO ANALÍTICO



Imagem 1 – Montagem da peça *Fogo Frio* com Edsel Brito e Lúcia Dutra. Teatro Oficina, 1960. Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth.

A fotografia da imagem 1 sugere uma construção da atuação de atores do grupo Teatro Oficina na adaptação *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, uma coprodução com o Teatro de Arena que ocorreu em fevereiro de 1960. Esta imagem pode ser vista como um índice de um grupo peculiar da ribalta nacional dos anos 1960, e atesta um processo de transformações que aconteceu no teatro paulistano durante o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Alguns elementos dessa representação fotográfica apontam para esse processo específico, como o enquadramento na interpretação dos atores, a construção de uma cena pelo fotógrafo destacando a atuação cênica (percebida no olhar de Lúcia Dutra e nos gestos de Edsel Brito), o uso de recursos técnico-visuais para destacar os referentes, entre outras, exemplos da maneira como se inscrevia o teatro através da fotografia em um determinado momento no processo histórico. Modificações no foco retórico das imagens que representam a maneira como se concebia a atividade artística teatral em São Paulo durante parte de sua história, transformações de uma arte que são perceptíveis através das representações subjetivas calcadas no papel com sais de prata.

Neste primeiro capítulo, pretende-se a partir de um recuo analítico abordar o modo de se representar a cena nas fotografias do teatro paulistano do final do século XIX até o final da primeira metade do século XX e perceber de que forma as modificações visuais apontam para as condições de emergência de um grupo cuja trajetória constitui uma importante marca para a história da cultura nacional: o Teatro Oficina. Um grupo que pode ser notado como um resultado direto da emergência de um circuito de teatro moderno, profissional, de novos agentes e de trocas de referências entre São Paulo e o Rio de Janeiro. Deste modo, pretende-se neste capítulo reconstruir a história do teatro paulistano a partir da análise de um conjunto de fotografias sobre a arte da ribalta na cidade²⁵, articulando uma revisão bibliográfica acerca dessa temática com a análise das imagens da cena, visando perseguir de perto as transformações na ênfase do registro visual dos fotógrafos que antecede a fundação do Teatro Oficina.

²⁵ Análise que será tecida nesse primeiro momento principalmente a partir da seleção dos teatrólogos Maria Thereza Vargas e Sábato Magaldi no livro *Cem anos de Teatro em São Paulo* (SENAC, 2001) feita nos principais arquivos que abrigam as imagens da cena paulista. Pode-se questionar acerca da prévia seleção se já não seria uma interpretação própria dos pesquisadores sobre as imagens da cena com uma triagem peculiar que sugere um efeito de sentido de antemão, questionamento pertinente para o estudo. Entretanto, tomou-se o cuidado de conferir esse problema e notar que essas representações representam a história do teatro nacional, além de estarem inscritas em outros meios como jornais e programas de peças. Na obra os autores utilizam a série de imagens fotográficas da cena como ilustrações da narrativa de memórias acerca da história do teatro brasileiro. Optou-se também, em poucos momentos, por analisar outras imagens obtidas pelo acervo digital da Funarte (no que diz respeito às imagens de montagens do grupo Teatro de Arena). Todavia, a principal fonte de memórias imagéticas desse capítulo parte da seleção feita por Magaldi e Vargas que, além de serem duas referências do teatro nacional, foram participantes diretos da construção do teatro moderno no Brasil.

2.1 IMAGENS DO TEATRO EM SÃO PAULO NO FINAL DO SÉCULO XIX E NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

No final do século XIX e nos primórdios do século XX é difícil falar em uma produção de teatro de repercussão na cidade de São Paulo que não seguisse o roteiro das grandes Companhias europeias importadas, que, quase como regra, primeiramente, passariam pela capital do Império ou Federal em uma provável turnê pela América do Sul, antes de visitar a capital paulista.

Diferentemente do Rio de Janeiro, o teatro em São Paulo no início do século não pode ser considerado como uma diversão urbanizada, “não ganhava as ruas, não invadia a cidade, não era sinônimo de cosmopolitismo” (MATTOS, 2002, p. 111), apesar de ter, mesmo antes da inauguração do Teatro Municipal em 1911, espaços disponíveis para grandes montagens, como o Teatro São José no viaduto do Chá, o Politeama no Anhangabaú, o Teatro Santana situado na rua Boa Vista, entre outros poucos (MATTOS, 2002). Além destes, deve-se destacar também a presença dos grupos amadores dos círculos operários imigrantes²⁶ e das Companhias filodramáticas, geralmente pequenas instituições que priorizavam quase que exclusivamente encenações na língua pátria dos imigrantes²⁷.

Neyde Veneziano (1991) apontou para uma única apresentação de uma Revista²⁸ feita em São Paulo no final do século XIX, mais especificamente no ano de 1899, momento onde já se tinha uma vasta produção desse gênero na capital nacional. O *Boato* de Arlindo Leal tinha como temática os acontecimentos retrospectivos da cultura paulista nos anos de 1897 e 1898, estrutura característica das Revistas, e foi encenada pela Companhia Sampaio e Faria. Revistas

²⁶ Cf. LIMA, Mariangela Alves; VARGAS, Maria Thereza. Teatro Operário em São Paulo. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). **Libertários no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁷ Cf. SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. São Paulo: Quíron, 1976.

²⁸ Gênero teatral que caiu no gosto popular brasileiro entre meados do século XIX e parte do XX caracterizado pela comicidade, pelo apelo à sensualidade da mulher, por apresentações de números musicais e por leves críticas políticas e sociais dos últimos anos (com caráter de deboche). Podem-se dividir as produções das Revistas no Brasil em três fases diferentes: a do século XIX, marcada pelas obras de Artur Azevedo, fase onde anualmente se apresentavam os problemas políticos e sociais dos anos anteriores recentes, de forma crítica e satírica – no coro se encontrava uma orquestra de cordas; a dos anos 1920 e 1930, marcada pela presença da nudez feminina e pela troca da orquestra por bandas (geralmente de jazz americano) – destaque para o nome do empresário Manoel Pinto que surge como grande mecenas desse gênero; e a fase *Féerie* marcada principalmente a partir do ano de 1938 até a total decadência desse gênero nos anos 1950 – Walter Pinto substitui seu pai como “grande” empresário dessa arte –, são características dessa fase os espetáculos luxuosos, muita pompa apelativa, muita coreografia, a preponderância da nudez feminina, grandes cenários e figurinos, além de pouca problematização acerca das encenações, do enredo e da narrativa cênica. Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991.

tipicamente paulistas, segundo Neyde Veneziano, começaram a ser produzidas em maior quantidade apenas a partir de 1910, e tiveram como precursores dois comediógrafos nascidos na cidade: Danton Vampré, autor de *São Paulo Futuro*, *O Café de São Paulo*, *De Duas Uma* e *A Pensão de D. Anna* e o jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Salgado, mais conhecido como Juó Banannere²⁹, autor de *Sustenta a Nota* e *A Divina Encrenca*, peças escritas em parceria com Vampré (VENEZIANO, 1991). Outros grupos com poucas aspirações profissionais e artísticas foram fundados na cidade nesse período, deixando poucas memórias e fontes para pesquisa devido a pouca repercussão que tiveram – como o caso da Companhia Teatral Paulista criada em 1911.

Mesmo após a inauguração do Teatro Municipal em 1911 as elites da cidade ainda não viam o teatro como uma alternativa artística representativa de sua classe³⁰, priorizando as práticas de recitais de poemas, operetas e concertos musicais, como aqueles oferecidos pelo Maestro Chiafarelli e Agostinho Cantu, formadores da primeira orquestra municipal dali³¹. Esses recitais e concertos musicais também eram praticados em espaços de sociabilidades privados, como chácaras e salões de residências de políticos e da *high society* paulistana, como por exemplo, a *Vila Kyrial*, residência do senador do Partido Republicano Paulista – PRP - José de Freitas Vale³² e a Chácara do Carvalho, moradia do conselheiro Antonio da Silva Prado (MATTOS, 2002). Outra prática comum dessa classe social foram os glamourosos banquetes políticos realizados pelo Partido Republicano Paulista, onde “as elites políticas podiam ver realizarem-se os seus requintados apetites gastronômicos e gostos artísticos” (MATTOS, 2002, p. 127) e a realização de bailados de carnaval. Estas práticas foram continuadas pelas elites locais nas

²⁹ Pseudônimo adotado pelo jornalista quando o mesmo escrevia na revista *O Pirralho* de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade. De forma satírica e em franca referência aos ítalo-paulistas que habitavam e faziam parte da formação cultural da cidade, Salgado mimetizava, ao lado de Oswald e do caricaturista Voltolino, os dialetos e a cultura dos imigrantes da cidade (MATTOS, 2002).

³⁰ Caso assim fosse poderiam viabilizar não só um saber apreendido pelo circuito teatral internacional, complexificando a produção artística na cidade tornando-a além do mero entretenimento, como também melhorando espaços físicos e materiais para uma encenação de qualidade.

³¹ Além desses, outros músicos que se tornariam referências para a cidade também passariam por ali, como o violinista Francisco Chiafitelli, as pianistas Vitória e Alice Serva, Guiomar Novaes e Antonia Rudge, a cantora Vera Janacopoulos, a harpista Olga Massuccio, além dos recitais feitos por Rosalinda Coelho Lisboa, Margarida Lopes de Almeida e Beta Singermann. Acerca desse momento e desse tipo de produção da cultura paulistana, cf. AMERICANO, Jorge. **São Paulo nesse Tempo (1915 – 1935)**. São Paulo: edições Melhoramentos, 1962.

³² Freitas Vale também foi um poeta simbolista, era comum usar do pseudônimo Jacques d’ Avray quando recitava poemas nos encontro literário-musicais.

décadas posteriores e não se pode deixar de destacar sua importância na formação de novos grupos amadores de teatro que ainda viriam a surgir e que dariam uma nova importância para a arte teatral na cidade. Sobre as óperas produzidas naquele novo espaço, segundo David Mattos:

No princípio, sem contar *O guarani*, do brasileiro Carlos Gomes, sempre representada, as óperas preferidas eram as de Verdi, Puccini e Mascagni, principalmente *Barbeiro de Sevilha*, *Rigolito*, *Aída*, *La boème*, *Cavalleria rusticana* e *Traviata*. Somente por volta de 1920 é que *Tristão e Isolda*, *Persival*, *Lohegrin* e *Tanhäuser*, de Richard Wagner, foram representadas em São Paulo (MATTOS, 2002, p. 126).

Modestamente os espetáculos teatrais encenados por grupos amadores locais (não mais apenas por Companhias internacionais) a partir da segunda década do século XX no Teatro Municipal se tornaram mais comuns, além dos eventos das casas filodramáticas (voltados para o entretenimento dos trabalhadores imigrantes) e aqueles vindos do Rio de Janeiro e dos roteiros de turnês internacionais. Todavia, apesar desses novos grupos que emergiam (a partir da elite) e do teatro profissional de entretenimento existente, a ênfase da produção no período ainda estava nas grandes turnês estrangeiras, que de certa forma referenciavam a produção local. Desta forma, nomes como Chaby e Aura, Ermete Novelli, Emma Grammatica, Adelina Abranches, Grasso, Alda Garrido, Maria Melato, Huguenet, Réjane (AMERICANO, 1962), além de outros, passaram por aquele palco.

A percepção de que uma atividade estética complexa relacionada ao teatro vinha se formando na cidade de São Paulo deixou indícios em um processo que pode ser notado tanto na preocupação de determinados grupos e companhias em fotografar ou registrar visualmente suas cenas e espetáculos, como no próprio foco retórico ou enquadramento feito pelo operador da máquina fotográfica. Estes indícios se encontram na atitude de fotografar, na interpretação dos fotógrafos, na escolha do referente e dos recursos técnicos para a elaboração visual, e como será demonstrado, acompanham a história do teatro na cidade.

2.1.2 A personalidade do “grande” ator ou da “grande” atriz

A prática de reproduzir o roteiro das grandes Companhias europeias em São Paulo no final do século XIX e começo do século XX foi marcada por uma cultura teatral calcada no culto da personalidade dos grandes atores nacionais e estrangeiros, que geralmente atraíam o interesse do público em assistir aos espetáculos mais pelas suas presenças, do que pela obra teatral que apresentariam. Assim, se apresentaram nos palcos paulistanos Giovanni Emanuel (1896), Lucinda Simões (1897), Clara della Guardia (1899), Réjane (1902), Marina Falcão (1904), Suzanne Desprès (1906), para citar apenas alguns poucos. A ênfase dada, desde a chamada e divulgação do espetáculo às críticas posteriores, estava na figura que os grandes atores representavam para a sociedade. Nada que não possa ser percebido nos dias atuais ou em outros momentos passados do processo histórico do teatro nacional, mas naquele momento, no Brasil, era o que mais motivava a ida ao espetáculo teatral. Talvez dessa forma, e por essa pompa, a elite local que se formava e que buscava ser detentora da produção artístico-cultural da cidade voltava os olhos para essa arte. É possível perceber essa cultura no foco retórico dos fotógrafos e suas representações sociais da produção teatral na cidade, o que nos leva a compreender a fotografia como um modo de conhecimento do mundo social. Conforme Phillippe Dubois:

[...] a fotografia define *uma verdadeira categoria epistêmica*, irreduzível e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de pensamento, que nos introduz numa nova relação com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer (DUBOIS, 2011, p. 94).

Desta forma, é importante ressaltar o caráter indiciário que a imagem fotográfica apresenta, constituindo-se em um artefato rico em memórias, rastros de uma dada realidade, “o que foi” como quis Roland Barthes (BARTHES, 1984). Ainda Dubois:

Como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímica (DUBOIS, 2011, p. 94).



Imagem 2 - João A. Brandão, o Popularíssimo, 1896. Foto: Alves Ferreira. Acervo: Cedoc Funarte. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

O destaque na figura do grande ator ou atriz pode ser percebido na imagem 2. João Augusto Soares Brandão (1844 – 1921), o fotografado, foi um ator açoriano radicado no Brasil (Rio de Janeiro) em 1855 que muito se apresentou em palcos brasileiros nas populares comédias de costumes, os *vaudevilles* nacionais. Ficou conhecido como *o popularíssimo*, por atrair centenas de pessoas em suas atuações. O próprio uso da adjetivação referente aos atores é característica do teatro dessa época, utilizada pela crítica especializada. Essa fotografia apresenta Brandão posado em três quartos³³, em um enquadramento visto de baixo, exaltando sua grandeza enquanto ator, com a mão esquerda no bolso afastando uma parte de seu sobretudo impecável e um olhar perdido, procurando denotar flagrante e certo descaso com o fotógrafo.

Ao observar uma série de fotografias produzidas com a intenção de retratar imagens do teatro em São Paulo, imagens obtidas de peças estrangeiras ou vindas do Rio de Janeiro, nota-se do mesmo modo que o foco retórico do fotógrafo estava direcionado aos atores e atrizes, símbolos da grandeza e exuberância do espetáculo teatral, como atestam as imagens 3, 4, 5 e 6.

³³ Pose intermediária entre frontal e perfil.



Imagem 3 – Benoît-Constant Coquelin. 1907. Acervo: Maria Vargas. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.



Imagem 4 – Clara della Guardia. 1909. Acervo: José Oiticica. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

A imagem 3 é um registro de Benoît-Constant Coquelin (1841-1909) e a imagem 4 um de Clara della Guardia (1865-1937), atores europeus consagrados, fotografados em suas passagens pela cidade de São Paulo na primeira década do século XX. Na imagem 3, impressa provavelmente em um cartão, a fotografia - aparentemente desprovida de qualquer personagem fictícia - e a assinatura do francês Coquelin. Da mesma forma, em um cartão relativo à divulgação de seu trabalho, uma turnê pela América do Sul, está impressa uma foto de corpo inteiro da atriz italiana Clara della Guardia, desprovida de qualquer personagem, mas produzida em trajes de gala, com seu autógrafo reiterando a identificação da grande personalidade que representava.

Deve-se destacar que as poses encenadas nas fotografias eram muito comuns naquele momento e mesmo ao longo da primeira metade do século XX; o referente não olha para a câmera, retrata-se o perfil, denota-se um falso flagrante, as mãos apoiadas na cintura ou em algum objeto, trajes de gala para denotar uma posição social distinta, entre outros. Tais representações indicam a apropriação pela fotografia de um procedimento bastante antigo na história da arte: a arte de retratar. Sabe-se que já na Roma antiga era comum a representação em bustos de pedra de uma personalidade que se queria exprimir, de legisladores e figuras importantes. Esta prática se difundiu na pintura através do retrato de grandes personalidades, como reis, imperadores e mecenas das artes durante o Renascimento e nos estilos

posteriores trabalhados pela História da Arte. A título de exemplo, os retratos pintados no século XVI por Hans Holbein e nos séculos XVII e XVIII por Hyacinthe Rigaud.

A dependência dos espetáculos na imagem dos atores era representada para o público nos encartes de divulgação, em jornais e folhetins e nos programas veiculados nos espetáculos. As representações imagéticas dos trabalhos, por exemplo, da turnê de 1899 da Companhia Sousa Bastos pelo Theatro Apollo em São Paulo, giravam em torno das figuras de seus “grandes” atores, destacadas em imagens relativamente grandes (se levado em conta o tamanho do encarte do programa e dos escritos presentes), como pode ser percebido na imagem 5, encarte de divulgação desta Companhia.



Imagem 5 – Encarte de divulgação da Cia. Sousa Bastos e José Ricardo, 1899. Acervo: Cedoc Funarte. In: In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

No encarte figuram o ator e a atriz portugueses José Ricardo (1860-1925) e Palmyra Bastos (1875-1967). Os bustos em perfis retratam a presença daqueles que deveriam representar a espera do dia. Inclusive na divulgação escrita do encarte, a ênfase era dada ao trabalho e à presença dos consagrados atores portugueses, como pode ser observado no quadro ao lado esquerdo do ator José Ricardo, onde está escrito: “*Companhia de Ópera cômica, Vaudeville e Comédia de que fazem parte a actriz Palmyra Bastos e o actor José Ricardo*”. As imagens, assim como nas esculturas antigas dos legisladores romanos, estavam representadas em bustos,

retratando apenas metade do corpo e também denotando flagrante e indiferença para com quem registrava.

Outro dado interessante acerca das representações fotográficas dos atores nestes fins de século XIX e começos de XX é que, mesmo quando estes estavam trajados de suas personagens, como nas imagens 6 e 7, o tema do foco retórico dos fotógrafos é embasado no registro da personalidade dos profissionais da cena, deixando as personagens praticamente em “segundo plano”.



Imagem 6 – Eduardo Brazão trajado com o figurino de *Hamlet*, de William Shakespeare. Final do século XIX. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

Eduardo Joaquim Brazão (1851 – 1921) foi um ator português renomado em seu país que encenou no Brasil por diversas vezes no último quarto do século XIX. Da mesma forma como percebido na imagem de Brandão (imagem 2), Brazão é retratado em um ângulo visto de baixo, em suave *contra-plongée* exaltando toda superioridade de sua figura. A referência no aumentativo da língua portuguesa (Brazão e Brandão) também não era em vão, dado que representava a exaltação da masculinidade dos atores. Apesar de estar representado de Hamlet e possivelmente em encenação posada, pela falta de composição de cenário, pelo olhar estético do fotógrafo, pela composição da cena da fotografia e mesmo pela encenação do ator,

Brazão é mais destacado do que sua personagem. A pose é a mesma utilizada não só pelos atores como por “pessoas comuns” fotografadas no período.

Nas imagens do teatro paulistano de fins do século XIX e começo do XX dificilmente se encontra uma fotografia do palco, da atuação e das encenações. Fato que muito provavelmente seguia uma tendência internacional. As representações destinavam-se a registrarem apenas os atores e atrizes pré ou pós-espetáculo. A ênfase no documental, na necessidade do registro do ator era muito maior do que em construir uma imagem fictícia utilizando-se da cena teatral ou mesmo de enquadrar a arte da ribalta. Enquanto o teatro profissional visou apenas representações de turnês internacionais e o entretenimento local (sem a preocupação de uma produção estética complexa), a figura central da produção girou em torno da importância dos atores (eles atraíam público).



Imagem 7 – Ismênia Santos, 1890. Acervo Cedoc-Funarte. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

Na imagem 7 é possível perceber Ismênia Santos, grande personalidade dos palcos brasileiros do século XIX, deitada languidamente em uma poltrona individual com os pés esticados em um descanso de pernas, em um ambiente com flores e tecidos. A atriz é retratada de corpo inteiro em *contra-plongée*. Tal enquadramento e construção da pose indicam uma forma de se representar a mulher na História da Arte. Nota-se a retomada de um raciocínio explorado pela história da pintura, ao reproduzir o tema romântico da *odalisca*, uma Vênus oriental, geralmente retratada

deitada voluptuosamente, nua ou com roupas sensuais, em um ambiente com cores e tecidos, tema experimentado por pintores como Ingres e Matisse. Este modo de retratar denota características comuns de representação romântica da mulher, como sensualidade e languidez (assim como o ator, trata-se de uma questão de gênero). Nesse sentido, concebe-se a fotografia nessa pesquisa como *traço do real*, não uma representação da realidade (mimese) ou de um fato verossímil, mas um artefato que traz indícios de um contexto que se quer representar e portador dos valores culturais desse contexto retratado.



Imagem 8 – Registro do elenco do espetáculo *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos em 1919. Teatro Municipal. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

A fotografia do espetáculo *Contratador de Diamantes* (imagem 8), de Afonso Arinos, traz um registro do suposto elenco, em sua maioria amadores da alta elite, com homens trajados pelo figurino da *belle époque* paulistana, chapéus, bengalas, *smokings* e ternos. É difícil diferenciar personagens de pessoas que estavam “fora da ficção” e que provavelmente estariam ali apenas compactuando aquele momento de confraternização e distensão do elenco da peça. Ao centro, apesar do traje discrepante entre aqueles de seu gênero, destaca-se Antonieta Arinos, de vestido preto, esposa do autor da peça Afonso Arinos, e que não participou da encenação.

Esta imagem, datada já do ano de 1919, apresenta uma modificação no foco retórico do fotógrafo e dá indícios de uma mudança na concepção que se tinha acerca da arte teatral na cidade. Não se encontra mais representado, de forma única e unânime, o ator ou a atriz. Nesta imagem o registro está no elenco, no grupo que se reuniu e encenou uma peça, no fato que aconteceu no Teatro Municipal em 1919. Conforme novos grupos amadores surgiam trazendo uma nova concepção acerca do teatro na cidade e sua produção (como já mencionado, surgidos no âmbito das elites), novos modos de se representar o teatro visualmente pela fotografia também apareciam, como no caráter coletivo destacado na imagem 8.

Percebe-se, conforme o passar das primeiras décadas do século XX, que o teatro na cidade se tornava uma atividade mais complexa, voltada não apenas para entreter, mas como uma linguagem estética que deveria levar em conta métodos de atuação, concepções teóricas, escolhas literárias, definições cenográficas, etc. Novos grupos amadores surgiam e os grupos profissionais gradativamente eram tidos como defasados frente a uma nova sensibilidade artística que nascia. Desta forma, perceber-se-á que no foco retórico dos fotógrafos do teatro paulistano sai de cena a figura centrada no ator e na atriz e entram em cena, gradativamente, a própria cena teatral, a atuação dos atores, a construção artística feita em grupo, representações que acompanharam as rupturas na história do teatro da cidade.

2.1.3 O aparecimento da cena

As propostas estéticas preconizadas pela Semana de 1922 para as artes demoraram a aparecer no teatro nacional³⁴, mas é possível, nesta década de 1920 e naquela que se segue, notar indícios consideráveis de rupturas temáticas e estéticas. Marcas de transformações são percebidas na fundação de novas instituições, no aparecimento de novos indivíduos da cena e de novas sensibilidades artísticas³⁵. Novamente as fotografias que sobreviveram têm um papel essencial

³⁴ Talvez devido à estrutura institucional comercial já existente desde o século XIX.

³⁵ Em 1924 Procópio Ferreira organizou sua Companhia que levava seu nome, estreando no Teatro Royal a peça *Dick*, de Max Dearly. Procópio teve um singular papel na transformação das produções paulistanas por ter dado ênfase e investido nas artes plásticas da cena, empregando novos materiais e novos sentidos, “tudo isso impeliu o teatro a ver com outros olhos a parte cenográfica. Ainda que

como memórias desse tempo. Tornam-se uma das poucas fontes de registro (e uma das únicas visuais) desse processo, e permitem perceber essa gradativa transformação na história do teatro paulistano a partir das visualidades.

Encara-se aqui a fotografia como “uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica” (MAUAD, 1996, p. 03). Nessa perspectiva, tanto o investimento de sentido do fotógrafo, quanto a utilização que ele faz de um ferramental técnico-visual na elaboração de suas cenas devem ser levados em conta na análise dos indícios históricos do teatro paulistano. Isto porque a fotografia é encarada nesta pesquisa como:

[...] uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sógnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem (MAUAD, 1996, p. 7).

Percebe-se que a partir dos anos 1920 o registro da cena passa a ser relativamente comum na retórica da fotografia teatral. A importância da cena indica a importância do tema observado, que na São Paulo destes anos voltava-se, dentre outros, principalmente para as propostas regionalistas.

Nos anos 1920 o regionalismo acabou se tornando uma proposta cênica muito representada no meio do teatro paulistano, pois agregava sucesso popular

meramente decorativo, o cenário começava a existir” (MAGALDI, 2000, p. 102). Novos autores surgiam, como em 1925, onde ficaria conhecido outro autor paulista, nascido em Santos, que trazia novos conceitos, novas temáticas e novas alternativas em peças de teatro para o recente circuito de teatro que se estabelecia na cidade, a partir de um trabalho que trazia um olhar para as sensibilidades e os dramas da mulher como em *As mulheres não querem almas*, *As Noivas* e *A comédia do coração*. O santista Paulo Gonçalves só não deixaria mais legados de sua autoria devido a sua prematura morte no ano de 1927. No ano da morte de Paulo Gonçalves outro marco que com certeza foi responsável por novas referências e fissuras a cena teatral paulistana foi a turnê do consagrado autor italiano Luigi Pirandello com o Teatro de Arte de Roma. Pirandello, além de grandes montagens, também fez conferências, visitas a teatros locais e deixaria crônicas com memórias de sua passagem por São Paulo (MAGALDI, 2000). Indícios de uma série de fatores que denotam um salto quantitativo no número de Companhias, de autores, de atores e atrizes, de críticos e no interesse da classe média emergente em assistir toda aquela produção. No ano do primeiro golpe de Getúlio Vargas (1930), segundo Sábato Magaldi, além dos vinte e dois cinemas que se encontravam em funcionamento e acirravam a concorrência com a produção teatral, a cidade já contava com “oito teatros” (MAGALDI, 2000, p. 120). O golpe de 1930 dispersou parte dos modernistas de 1922 que se encontrava na cidade e assim, os poucos que ficaram trouxeram novas discussões que transitarium do âmbito das artes e cultura para o da política nacionalista. Nesse sentido, alguns se deslocariam para o movimento integralista, seguindo os preceitos do xenofobismo revolucionário de Plínio salgado e outros para as discussões socialistas e também revolucionárias feitas pelo PCB.

pelo conjunto de temas que enalteciam aspectos da cultura interiorana, como o homem do campo, a vida no campo, o cotidiano da roça, as trilhas sonoras da viola, o gado, entre outros³⁶. Aspectos que muitas vezes eram em partes verossímeis com a vida do público que assistia aos espetáculos (migrantes do interior que então davam forma a crescente população da metrópole).

Entretanto, deve-se ressaltar que esse tipo de representação foi combatido pelos primeiros modernistas da Semana de 1922, que se posicionavam a favor de representações do urbano, das máquinas, do progresso, vendo no regionalismo um problema também por esvaziar a plateia das encenações caras de Companhias consagradas internacionais. Para eles o regionalismo, apesar de ser um material literário, não poderia representar o “fim de uma literatura nacional, aspirando ao universal” (MAGALDI, 2000, p. 96).

Ao comparar as imagens 9 e 10, produzidas nos anos 1920, com aquelas primeiras produzidas na virada do século XIX para o XX, percebe-se uma mudança considerável na ênfase do foco retórico do fotógrafo. Nas imagens 9 e 10, que trazem peças com temáticas do regionalismo paulista, nota-se uma preocupação em retratar a cena como um todo, em plano geral, o cenário, e as outras artes que compunham a ribalta, diferentemente das fotografias anteriores trabalhadas neste capítulo. Uma mudança que denota uma ruptura nos códigos convencionalizados de representação da cena teatral, na forma como aquela atividade artística estava sendo percebida pela recepção – considerando ser o ato fotográfico também uma forma de recepção.

O foco na cena demonstra como a fotografia acompanhou as discussões da época. Ora, se o tema passa a ser importante, motivo de preocupações na agenda de questões teatrais, a fotografia em plano geral passa a ser um elemento importante do registro da peça por captar este tema através do cenário, do figurino e da disposição e atuação dos atores. Percebe-se que grande parte destas fotografias caracterizou-se por uma construção em perspectiva central, enfocando o palco simetricamente a partir de um ponto centralizado. É possível perceber neste tipo de composição uma analogia com a composição clássica da pintura na história da arte,

³⁶ Destaque para as peças *A Italianinha*, de Euclides Camargo e Viterbo Azevedo, *Cenas da Roça* e *A Dali Bento Camargo* de Avelar Pereira e Euclides de Andrade, *Flor do Sertão* de Arlindo Leal, *Alma Caipira* e *Nossa terra nossa gente* de João Felizardo, *A filha do escrivão* de Bento Camargo, *Nhazinha* de Lídio de Souza, *Nhá moça* de Abreu Dantas e a consagrada *A Caipirinha* de Cesário Mota Júnior.

especialmente da pintura histórica, que prezava por grandes temas, melhor representados através de composições em planos gerais, explorando a perspectiva renascentista clássica e destacando a paisagem, a arquitetura, a disposição geral das figuras entre outros.

A importância que a atividade teatral passou a adquirir também é notada na prática de contratar fotógrafos por alguns produtores, com o intuito de registrar suas produções artísticas com elaborações estético-visuais diferenciadas. Como foi, por exemplo, o caso da Companhia de Procópio Ferreira no começo dos anos 1920, que parece ser precursora em São Paulo desse tipo de preocupação em registrar a encenação valorizando o ambiente cenográfico. As imagens 9 e 10 são fotografias de peças produzidas por esta Companhia, respectivamente, *Eu arranjo tudo*, de Cláudio de Souza e *Minha prima está louca*, de Colasso e Insausti, imagens que denotam um flagrante no ato da encenação, mas que podem ter sido construídas (falsamente) com esta intenção.



Imagem 9 – Encenação de *Eu arranjo tudo* de Cláudio de Souza. Companhia Procópio Ferreira. 1924. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

As fotografias foram impressas no programa das respectivas peças e trazem esse problema da importância da descrição da cena pela imagem fotográfica. Os enquadramentos em planos gerais atestam isso. Fato que, se não demonstra uma vanguarda nesse tipo de representação visual, no mínimo demonstra uma sensibilidade que aquela instituição teve com a produção teatral ao enquadrar certo olhar para a cena da atividade artística e sugeri-lo para sua plateia no programa de

suas montagens. Um olhar que não englobava apenas os atores como antes, mas toda a cena, as personagens, os figurinos, a cenografia e seus objetos.

Além das fotografias, a Companhia Procópio Ferreira também deixou explícito nos programas os nomes dos cenógrafos, o que caracteriza a preocupação em enfatizar o caráter coletivo de suas produções. Este fato somado aos outros acima expostos indicam mudanças na concepção artística teatral, onde o fazer artístico adquiria maior importância frente ao entretenimento profissional comum de uma época. Tal situação de ênfase no fazer artístico pode ser compreendida como os primeiros indícios de uma entrada do teatro na modernidade das artes.



Imagem 10 - Encenação de *Minha prima está louca* de Colosso e Insausti. Companhia Procópio Ferreira. 1924. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

Nos anos de 1930 as transformações no teatro paulistano e nacional foram mais evidentes. No ano de 1932 foi criado o teatro de Jaime Costa, introduzindo peças com temáticas sociais, vestígio das propostas temáticas que viriam aparecer com o Teatro de Arena apenas nos anos 1950. Nos cenários, desenhados quase todos por Lívio Abramo³⁷, fábricas em movimento, andaimes com trabalhadores em arranha-céus, o bar de um hotel, elementos que simbolizavam o urbano, o trabalho, o movimento e que sem dúvida trouxeram para época uma inovação temática em acordo com as vanguardas artísticas do período. Apesar de ter sido reconhecida na

³⁷ Como nas peças *Divino Perfume* de Renato Viana, *Andaime* de Paulo Torres, *O herói de Itararé* de João do Sul e um autor carioca que seria determinante para a renovação estética teatral nacional no final dos anos 1930, Pascoal Carlos Magno com a peça Pierrot.

mídia o ineditismo e a vanguarda da proposta o teatro de Jaime Costa durou pouco tempo.

Outros indícios de um teatro moderno que surgia em São Paulo nos anos 1930 foram deixados pelo Teatro da Experiência fundado em 1933, uma exceção dentre as propostas daquele momento, e que tinha à frente o irreverente Flávio de Carvalho³⁸. Alguns espetáculos montados ali como o *Bailado do deus morto* de Carvalho e *Coisas de Negro*, também do artista em coautoria com Henrique Costa, trouxeram inovações estéticas inéditas - como a introdução de novos instrumentos para compor as músicas das peças, o prevalecimento da performance em detrimento do texto - e também provocativas - conforme pode ser notado pelos nomes dos espetáculos - para um meio elitista, que ainda enfatizava como representações cênicas ideais o realismo de um modo de ser cristão e europeu.

Deve-se nestes anos o rompimento com a hegemonia produtiva do teatro profissional de entreter – as comédias de costumes e *vaudevilles* que reverberavam desde o século XIX - à elite cultural da cidade que assumiu a produção teatral. Essa ruptura estética não foi radical e nem surgiu das massas, emergiu de um projeto elitista de preservar as tradições europeias e seguir com inovações feitas por essas mesmas tradições, alterando lentamente elementos da produção artística e a forma de conceber aquela atividade.

Uma pessoa que se destacou no cenário paulistano foi Alfredo Mesquita, que desde os anos 1920 se aventurava nos palcos do Teatro Municipal da cidade com grupos amadores. Voltando de seu estágio feito na França e seu contato com o que tinha de mais atual ali junto à escola de Jacques Copeau, Mesquita foi responsável por liderar as transformações que ocorreram na cena paulistana. Sua presença começou a ser tão destacada naquele meio nos anos 1930, que em março de 1936 o consagrado Procópio Ferreira do circuito profissional de teatro daquela época montou a primeira peça de sua autoria: *A Esperança da família*. Segundo Mesquita aquela peça foi produzida especialmente para Procópio. Ainda no ano de 1936, foi estreada outra peça de autoria de Mesquita, mas agora sob a sua própria direção: *Noite de São Paulo*, com um grupo amador.

³⁸ Que nesse momento estava à frente do CAM - Clube dos Artistas Modernos – fundado por ele em 1931.



Imagem 11 – Montagem de *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1936. Direção: Alfredo Mesquita. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

A imagem 11 refere-se a esta peça e demonstra novamente uma sutil mudança no modo de se registrar a cena através da fotografia, o que nos anos posteriores seria mais comum. Da mesma forma que a Companhia de Procópio Ferreira, a cena está registrada, mas aqui, de maneira diferente, percebe-se que o foco está na atuação dos atores representando as personagens, denotando um flagrante (que pode muito bem ter sido montado pelo fotógrafo) da encenação. Percebe-se que o fotógrafo está na plateia e recorta sua cena para registrar a composição da ação de três personagens (em um possível momento da peça) em parte da cenografia teatral. Esse tipo de registro será mais comum quando explorada pelo teatro moderno amador da cidade a forma artística da fotografia, ensaiada e autoral, como será demonstrado mais adiante.

A temática da peça da forma a uma representação realista³⁹, com um cenário representando um possível jardim de uma casa de campo paulista, apresentando a estilização de elementos da vida do paulistano no interior. O espaço da ficção é uma chácara no interior da capital e a montagem apresentou cantos⁴⁰ e

³⁹ Estética comum no teatro brasileiro dramático durante praticamente toda primeira metade do século XX, onde se buscava representar com verossimilhança o cotidiano, as personagens, os fatos, os sentimentos e o contexto de uma época através da montagem composta por cenografia, metodologia de representação cênica, música e imersão na realidade do espaço e tempo da ficção.

⁴⁰ Propostos por Dinorah Carvalho.

danças definidos por Mesquita como “tipicamente” paulistas (MAGALDI, 2000). Percebe-se na representação do cenário⁴¹ e do figurino a presença ainda marcante do regionalismo reafirmado enquanto identidade da produção teatral paulista⁴², mas um regionalismo “elitizado”: o modo de vida na roça das elites paulistanas.

O fato de Mesquita também destacar as outras artes que compunham a cena, por exemplo, o canto e a dança, aponta para um viés discursivo de legitimação e valorização do trabalho em conjunto, em detrimento do destaque individual, uma das ênfases críticas surgidas também por grupos modernos no Rio de Janeiro nesse mesmo período. Percebe-se claramente que a atividade teatral na cidade tomava outro sentido, além do lucro e do entretenimento com gêneros já vulgares como as Revistas e os *vaudevilles*.

A imagem 12 traz um registro fotográfico de outra montagem dirigida por Mesquita, agora no ano de 1938, a peça *Casa assombrada*, também de sua autoria. O registro em plano geral da foto destaca toda a cenografia, em detalhes, realçando o realismo da montagem de Mesquita, da mesma forma que o flagrante da atuação dos atores e da ação das personagens.



Imagem 12 – Encenação de *Casa Assombrada*, de Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1938. Direção: Alfredo Mesquita. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

⁴¹ Construído por Wasth Rodrigues.

⁴² Como já mencionado, o regionalismo tratou-se de um destaque na identidade paulista através das representações teatrais, romantizando a vida no campo e na metrópole, os costumes e o povo do estado bandeirante, o que nos anos 1930 encontrou mais força e legitimidade com o público e com as elites produtoras frente aos acontecimentos beligerantes decorrentes da revolução constitucionalista de 1932.

A imagem dessa montagem traz típicos mobiliários da casa burguesa paulista, muitas vezes retirados das casas dos próprios integrantes ou de amigos dos mesmos para comporem a cenografia, como pode ser apreendido nos discursos de muitos produtores da época. As cadeiras remontando estilos monárquicos, abajures, descansos para os pés, espelhos, os quadros nas paredes, o papel de parede, as portas adornadas, o gosto por móveis de época formam uma composição que comprova o projeto de uma representação dos hábitos daquela elite pelas artes. Um projeto de expressar costumes e modos de vida europeus (colonizados) ficava claro no modo de produção da cultura da cidade e principalmente no modo de produção do teatro, ao mesmo tempo em que persistia a representação do homem paulista ligado ao campo e à metrópole.

As mudanças no teatro paulistano que começaram a tomar forma lá nos anos 1920 puderam ser percebidas por uma via mais patente no final dos anos 1930. Constata-se até aqui que a transformação no foco retórico dos fotógrafos aponta esse processo, e assim continuará apontando anos depois. A transição da representação das grandes personalidades para o enquadramento em plano geral da cenografia, bem como para a produção de uma imagem descritiva na composição dos programas de peças, além do registro do caráter coletivo desta arte, denotam uma maior preocupação referente a uma estética cênica que vinha sendo produzida por novos grupos amadores que surgiam apontados como renovadores da estética cênica no país.

2.2 O “MODERNO” É DESCOBERTO AMADOR (1938-1958): REFERÊNCIAS DO TEATRO DE VANGUARDA PAULISTA

A renovação da produção teatral e da concepção dessa arte em São Paulo passou, assim como na capital federal, pelos grupos amadores críticos à produção profissional de entretenimento do país, fato mais explícito durante a década de 1930 e 1940. Assim, foram aparecendo novos sujeitos da cena que adquiriram legitimação em um meio artístico comum na cidade. Essa renovação se deu no momento em que o Estado passava a olhar para a ribalta nacional, criando instituições de censura e fiscalização e usando-a, muitas vezes, como veículo de publicidade e com subvenções inéditas⁴³.

Um importante foco germinador de novos grupos e artistas amadores foram as faculdades e universidades. Esses grupos estabeleceram propostas que seguiam o estilo, a profissionalização e a qualidade das produções artísticas que eram feitas nos EUA e na Europa na primeira metade do século XX. Da mesma forma, defenderam uma nova sensibilidade na produção e na concepção dessa arte, valorizando desde a literatura, até a composição artística cenográfica.

Este salto qualitativo, por exemplo, ocorreu na capital paulista através de um processo lento e gradual, e como visto, só adquiriu legitimidade quando as elites locais se aventuraram definitivamente enquanto amadoras e detentoras do “fazer artístico” nos anos 1930 e 1940. Da mesma forma, estas elites utilizaram de sua mídia como um instrumento para criar um novo circuito legitimador, com novos agentes da cena como autores, atores, críticos, cenógrafos, espaços e espetáculos teatrais.

Essa renovação dialogou diretamente com a renovação crítica que surgia no Rio de Janeiro⁴⁴. Entre as críticas deflagradas pelos amadores estavam o baixo nível artístico ofertado pelos grupos profissionais vigentes, a indiferença para com o método cênico aplicado, com a literatura, com a concepção do trabalho coletivo do

⁴³ Assim nasceu em 1937 o Serviço Nacional de Teatro – SNT -, sob a direção de Abadie Faria Rosa, que ficaria subordinado ao Ministério da Educação e Saúde. Instituição que causaria um reboio positivo no meio teatral, frustrante depois. Frustração obviamente mais sentida no Rio do que em São Paulo que provavelmente não esperava tanta cordialidade por parte dos órgãos fiscalizadores da ditadura de Getúlio Vargas.

⁴⁴ Cf. PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda**: Teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

teatro e o caráter primordialmente comercial que as companhias profissionais da época visavam.

Um marco de ruptura se deu no ano de 1938 com a fundação do Teatro do Estudante do Brasil – TEB – criado pelo diplomata Paschoal Carlos Magno no Rio de Janeiro⁴⁵. No mesmo ano de fundação do TEB e com uma proposta muito semelhante foi criado também na capital federal, o grupo Os Independentes⁴⁶, patrocinado pela Associação dos Artistas Brasileiros – AAB⁴⁷. A partir deste grupo e também sob o patrocínio da Associação dos Artistas do Brasil surgiu em 1940 talvez o mais destacado amador carioca que emergiu naquele contexto, o grupo Os Comediantes⁴⁸. Estes três são comumente referenciados no plano nacional como precursores amadores da renovação moderna à produção do teatro nacional.

Algo parecido aconteceu em São Paulo. Como uma continuidade indireta daquele “motim” artístico carioca, a ribalta paulistana apresentou um contexto de surgimento de novos grupos universitários e amadores que apresentavam críticas muito semelhantes às que fizeram os grupos do Rio de Janeiro nos anos 1930. Contestatórios por uma estética renovada em detrimento ao profissionalismo de entreter, esses grupos que surgiram vieram traçar uma trajetória que levaria a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC - em 1948, que atribuiu a São Paulo uma referência na arte teatral e fortaleceu a qualidade da produção com o *status* de instituição profissional, estabelecendo uma produção modelo de representação cênica no Brasil.

⁴⁵ Em sua estreia o grupo encenou sob a direção da atriz Itália Fausta um clássico do teatro mundial: *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Segundo o próprio Paschoal Carlos Magno, em relato à Revista Dionysios em 1978, a fundação desse grupo foi consequência da volta de uma viagem que até então ele fazia a Europa que, ao chegar e se deparar com “a situação melancólica do teatro brasileiro” (MAGNO, 1978), segundo ele, “um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação” (MAGNO, 1978, p. 03), reuniu, na casa de sua mãe, jovens universitários que ajudaram a fundar aquele grupo de estudantes.

⁴⁶ Esse grupo fora organizado e liderado por dois atores gaúchos consagrados pelas comédias de costumes cariocas, Sadi Cabral e Luísa Barreto Leite.

⁴⁷ Instituição criada no Rio de Janeiro no ano de 1929 com o intuito de romper com a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Reunia uma variedade de artistas, políticos e intelectuais ligados à escrita como literatos, arquitetos, músicos, artistas plásticos, dramaturgos, atores, entre outros, que buscavam uma renovação do campo artístico carioca.

⁴⁸ Para Décio de Almeida Prado este grupo, com a encenação de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues no ano de 1943, sob a direção de Zbigniew Ziembinski, elevou “o teatro à dignidade dos outros gêneros literários” (PRADO, 2008, p. 40) no Brasil.

2.2.1 O foco na atuação

Os anos 1940 testemunham o momento em que, além do registro visual da memória, surgem materiais produzidos a partir de um enquadramento estético peculiar, com a elaboração de técnicas e recursos visuais específicos da fotografia destinada a enquadrar o teatro. Isto se deve, tanto pelo desenvolvimento da tecnologia da fotografia naquele contexto e pelo aprimoramento de técnicas, recursos e convenções estético-visuais, como pela diáspora de profissionais europeus para centros não tão especializados nessa técnica (como o Brasil) com o advento da segunda guerra mundial.

O teórico André Rouillé, apesar de sua crítica ao paradigma indiciário da fotografia, destaca que a imagem fotográfica não pode ser compreendida enquanto documento puro, uma vez que se encontram ali a subjetividade do autor, a dimensão poética e o “Outro” em diálogo com o processo fotográfico (ROUILLÉ, 2009). A primeira metade do século XX vai testemunhar a profissionalização desta prática e a convencionalização de aspectos da visualidade (estéticos), da produção de um artefato, que engloba, muitas vezes (mas não sempre), ao mesmo tempo, o artístico e o documental.

Todavia, a distinção dentro desse campo profissional que adentrava e se constituía no Brasil nesse contexto temporal e também espacial específicos (haja vista que São Paulo era uma metrópole possível em termos comerciais para o desenvolvimento de trabalhos dessa prática), se fixava justamente naquilo que Rouillé destacou como a subjetividade e dimensão poética do Outro. Desta maneira, percebe-se uma nova forma de se conceber os usos da fotografia de teatro pelos grupos na cidade a partir dos anos 1940, além da busca de profissionais específicos que tinham sua marca peculiar de registro (seja a exploração da iluminação, da sombra, da disposição da cena, etc). Nota-se, com isso, que a fotografia profissional, construída a partir de paradigmas estéticos convencionalizados próprios do campo da fotografia (difundidos no Brasil a partir da experiência europeia), passava a ser mais explorada como material de divulgação da própria produção teatral, como demonstrado anteriormente a partir das imagens da Companhia de Procópio Ferreira, todavia, a ilusão da cena teatral construída pelas personagens, gradativamente, entrava no foco retórico das imagens. A imagem 13 exemplifica isto:



Imagem 13 – Encenação de *O avarento*, de Molière. Grupo de Teatro Experimental, 1945. Foto: Inge de Beaussac. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

Tem-se aqui uma representação fotográfica de uma das primeiras Companhias amadoras a se destacar com expressividade na cidade de São Paulo, trazendo o viés da reformulação na arte teatral que era preconizada naquele momento. Trata-se do Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado em 1942, uma continuidade do trabalho anterior de Alfredo Mesquita agora dentro da Livraria Jaraguá – conhecido espaço de sociabilidades também fundado por Mesquita⁴⁹. Na imagem pode-se notar uma fotografia produzida pela fotógrafa por Contesse Inge de Beaussac que testemunha a produção do clássico *O avarento*, de Molière, dirigida por Alfredo Mesquita no ano de 1945.

Apenas a constatação da facilidade de se encontrar dados sobre quem produziu a imagem já se trata de uma observação muito interessante e importante para essa reflexão, pois nota-se que o trabalho do fotógrafo passa a ter uma maior importância nesse momento para os produtores de teatro, mesmo que esses dados não sejam suficientes para, por exemplo, mapear a trajetória de cada um.

Observa-se na imagem a atuação do ator Abílio Pereira de Almeida. Beaussac fecha um enquadramento peculiar, como se denotasse um flagrante na

⁴⁹ Com a parceria de Roberto Meira, ambos fundam na rua Marconi, 54, um lugar que, segundo Mesquita, fora pensado “nos moldes das livrarias inglesas, com uma sala-de-chá aos fundos e que se tornou ponto de encontro de artistas e intelectuais – sem falar das grã-finas – não só paulistas mas de todo o Brasil” (MESQUITA, 1980, pp. 36 – 37).

atuação cênica de Abílio. Detalhes como os gestos das mãos, a boca, o olhar perdido ressaltados em jogos de luzes, sombras, ângulo de tomada e distanciamento do referente com a fotografia sugerem o caráter artístico empregado no enquadramento da profissional. Enquadramento que enfatiza também o caráter artístico da obra teatral. Primeiramente não se trata de um flagrante do espetáculo, notável pela proximidade dela com a cena registrada. Ao comparar esta imagem com a fotografia apresentada na imagem 6, de Brazão, no começo deste capítulo, nota-se que aquela se trata também de uma representação de uma personagem de época e de uma peça estrangeira consagrada onde o ator se encontra sozinho e destacado em cena. Entretanto, diferentemente percebe-se na imagem 13 uma maior preocupação com questões como a caracterização da cena através de um dramatismo enfatizado pelo contraste do fundo escuro com um foco de luz lateral sobre a personagem, bem como a inserção da figura praticamente ao centro do enquadramento, ressaltando as linhas para onde se dirigem seu olhar e corpo. Já a imagem de Brazão, como já referido, traz, por exemplo, aspectos de como uma pessoa comum se comportava posando diante do *click* do fotógrafo naquele contexto, ali o ator está mais presente que a personagem. As fotografias expressam, igualmente, os referentes em plano inteiro e em um enquadramento *contra-plongée*. Entretanto, o fato da fotografia caracterizar o fundo e a dramaticidade da personagem, demonstra que a imagem foi construída com um olhar treinado, a partir de recursos técnicos e subjetivos específicos da profissional, que congelou uma cena que muito provavelmente foi construída por ela mesma.

Em grande medida isto leva o observador a perceber esta imagem para além do registro e do documental, caracterizando o que Rouillé chama de *arte dos fotógrafos* (ROUILLÉ, 2009), percebida dentre outros pela subjetividade do autor e pela dimensão poética do processo. Uma imagem também imbuída de valores artísticos, uma arte representando outra arte, a fotografia passa a ser mais uma arte a compor à ribalta. Entretanto o autor faz uma ressalva na distinção dessa categoria:

Em compensação, com o documento e a expressão, a distinção pode apresentar-se de maneira mais delicada, porque os fotógrafos e os fotógrafos-artistas pertencem ao mesmo mundo e frequentemente se misturam. De fato, bom número de fotógrafos-artistas exerce sua arte à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte (ROUILLÉ, 2009, pp. 235-236).

Na imagem 14 pode-se notar outra fotografia elaborada por Beaussac para outra encenação do GTE, uma imagem montada com valores estéticos e subjetivos muito próximos daqueles representados na imagem 13.



Imagem 14 – Encenação de *Heffman*, de Alfredo Mesquita. Grupo de Teatro Experimental, 1944. Foto: Inge de Beaussac. Acervo: Alfredo Mesquita. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

A imagem construída por ela se aproxima das formas de representação da visibilidade possíveis para a época, que remetem às artes visuais das vanguardas modernas do começo do século como a pintura e o cinema. Diferentemente das imagens 9 e 10, construídas em uma composição em perspectiva clássica, aqui se percebe a exploração de uma composição geométrica, com planos claros e escuros, verticais e horizontais, com a utilização de sombras e luzes. Nesse sentido, pode-se afirmar que o poeta Charles Baudelaire, ao criticar a concepção da arte enquanto mimese e conceber como perfeita a capacidade de representação da realidade daquele maquinário inventado naquele século por Niépce e Daguerre, foi feliz ao preconizar que a fotografia liberaria a arte para seu princípio criativo⁵⁰. O que ele

⁵⁰ Cf. BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

não imaginou é que um dia, como notado na foto de Contesse e já demonstrado em outros exemplos, a fotografia pudesse se referenciar em aspectos estéticos das artes para elaborar sentidos outros além do registrar de forma fidedigna a natureza, ou seja, a fotografia também se abriria a certa capacidade de criação e elaboração visual.

Ainda sobre a imagem 14, nota-se que a fotógrafa está dentro da cena, em um dos cômodos da cenografia, em uma relação mais íntima com o grupo teatral, o que também demonstra o interesse em ensaios fotográficos que não visassem apenas registrar o flagrante da atuação.

Da mesma forma que o GTE, outros grupos amadores se formaram na cidade buscando um maior questionamento estético e uma produção mais voltada para a qualidade das artes que compunham a atividade artística teatral. Um grupo que já exercia atividade desde o final dos anos 1930 era o *English Player* formado basicamente por amadores ingleses e estudantes brasileiros da Sociedade de Cultura Inglesa. Mais tarde, mas nesta mesma década, esse grupo se ramificaria em outra destacada Companhia teatral amadora, a *Amateur's Society*, que também ficou conhecida como Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo⁵¹.

Em 1943 foi criado por dois universitários recém-formados⁵² o Grupo Universitário de Teatro⁵³ – GUT – que funcionou até 1948, fechando suas atividades no palco do Teatro Brasileiro de Comédia. Outros dois grupos amadores que não tiveram tanta repercussão na mídia, mas que teriam uma importante contribuição para a cena paulista foram o Teatro Universitário do Centro Acadêmico Horácio Berlinck⁵⁴, fundado em 1945 e dirigido por Osmar Rodrigues Cruz e o Grupo de Artistas Amadores formado em 1947, que também revelaria importantes nomes do teatro nacional como Madalena Nicol e Paulo Autran⁵⁵.

⁵¹ Este grupo montou peças exclusivamente em língua inglesa. Teve à frente atores ingleses profissionais como Ronald H. Eagling e Pussy Smallbones, e atores amadores formados por funcionários imigrantes que trabalhavam na capital paulista.

⁵² Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado - figuras que se tornariam importantes peças para aquele circuito de teatro na cidade.

⁵³ Formado dentro da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo este grupo reunia nomes destacados da cultura paulista não só do meio teatral como Antonio Cândido, Ruy Coelho e Paulo Emílio Salles Gomes (MATTOS, 2002).

⁵⁴ Quanto à presença e a trajetória dos amadores dos anos 1940 em São Paulo cf. MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura Paulista – Teatro e TV em São Paulo: 1940 – 1950**. São Paulo: Codéx, 2002.

⁵⁵ Destaque para sua estreia no Teatro Municipal encenando *Esquinas Perigosas* de J. B. Priestley, entre outras peças montadas no palco do TBC entre os anos 1948 e 1949, trabalhos que deram

Somado a esses, outro grupo amador que nasceu nesse contexto, mas que fora determinante para a modernização do teatro nacional foi o Teatro Brasileiro de Comédia – o TBC, aqui já mencionado. Idealizado e gestado pelo ímpeto de investidor do empresário Franco Zampari (1898-1966), engenheiro e diretor do complexo das indústrias Matarazzo, o Teatro Brasileiro de Comédia foi um grupo que marcou a história da cultura nacional e alicerçou cânones para o teatro de vanguarda que o sucederia.

Com uma história peculiar, o TBC fora fundado em 1948 e tinha tudo para ser mais um grupo amador que problematizou o sentido da produção cênica nacional, como outros que surgiam. Todavia, passados aproximadamente dez meses da data de sua fundação, o grupo mostrou que iria além e logo se estruturou profissionalmente de uma forma que não abandonasse os ideais amadores que deram base a sua fundação. No mês de julho de 1949 o TBC estreia sua fase profissional com o espetáculo da peça *Nick Bar... Álcool, Brinquedos, Ambições*, uma adaptação de *The Time of Our Life* de William Saroyan. Após esse trabalho, a nova Companhia consolidou sua estrutura profissional inédita para um grupo nacional, contratando diversos profissionais da cena europeia, como Aldo Calvo, que começara com o projeto TBC já em 1948, Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Luciano Salce, Ruggero Jacob, Bassano Vaccarini, Gianni Rato, Mauro Francini, Túlio Costa, Alberto D'Aversa e o polonês Zbigniew Ziembinski.

A fundação do TBC acompanhou uma eclosão de fundações de instituições culturais na cidade como o Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1947), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM, 1948), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), a PRF-3 TV Tupi-Difusora (1950), a Editora Abril (1950), a Bienal de Arte de São Paulo (1951), entre outras que visavam suprir uma demanda existente de consumo cultural e seguir com o projeto de modernização das artes na cidade. Essa institucionalização sem precedentes no Brasil se deveu em partes ao processo de urbanização que São Paulo vinha sofrendo, uma consequência de um contexto que tinha carência na demanda de instituições artísticas e culturais e de pessoal especializado para as mesmas. A fundação da Escola de Arte Dramática (EAD) em maio de 1948 por Alfredo Mesquita esteve ligada diretamente a esse projeto, assim

visibilidade para Autran e Nicol e que deram a possibilidade para que ulteriormente fossem contratados pelo próprio TBC.

como ao Teatro Brasileiro de Comédia⁵⁶. Com ela, São Paulo passou a ser nos anos 1950, além de produtor, distribuidor e legitimador da arte teatral, um formador de pessoal especializado a nível nacional, um pessoal com estatuto de profissional.

Para Alberto Guzik, neste momento (com a fundação do TBC) “sai do centro da cena o ator, para o qual se dirigiam antes as atenções. Seu espaço passa a ser ocupado por conceitos mais coletivos como encenação, modo de produção e grupo” (GUZIK, 1986, p.56), o que, como visto, já vinha sendo feito antes pelos amadores, mas agora por uma companhia profissional. Segundo Magaldi, escrevendo para o *Jornal da Tarde* em 1973 acerca do TBC, “o balanço de um quarto de século da fundação é altamente positivo: foi o TBC que afirmou de maneira efetiva a modernidade do nosso teatro” (MAGALDI, 1973, p. 28).

Para Rosangela Patriota, o Teatro Brasileiro de Comédia trouxe “um salto qualitativo à ribalta paulista” (PATRIOTA, 2005), além de ter contribuído para a emergência de novos grupos. Segundo Marcos Napolitano (2001b), o TBC representou parte do projeto moderno paulista para as artes, o que entre outras prioridades, esteve em romper com as estereotipadas e debochadas representações do povo brasileiro⁵⁷. Segundo Napolitano, naquele contexto “a palavra de ordem, em São Paulo, era atualização cultural, busca de um compasso para o mundo desenvolvido” (NAPOLITANO, 2001b, p. 18).

Enfim, no final dos anos 1940, a abastada burguesia paulistana resolveu transformar a hegemonia econômica de São Paulo em hegemonia cultural, entrando em franca rivalidade com a supremacia cultural e política do Rio de Janeiro. Nesse projeto, forjava-se uma outra identidade brasileira, mais preocupada em mostrar “modernidade” e sofisticação de forma e conteúdo [embora o resultado das obras e produções nem sempre tenham confirmado essa vontade] (NAPOLITANO, 2001b, p. 19).

Da mesma forma que o GTE, o TBC deu continuidade à forma artística de se registrar pelas fotografias a cena em seus diversos aspectos (a atuação coletiva, a cenografia, as ações, os figurinos e as personagens), o que demonstra a

⁵⁶ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de atores – a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1998.

⁵⁷ Apesar de ser uma tendência comum das produções paulistas, deve ser levada em conta uma exceção: a representação mais famosa do popular rural brasileiro – o caipira - representado pela Companhia de cinema paulista de Zampari Vera Cruz nos anos 1950. Segundo Napolitano, o filme *Candinho* (1954) estrelado por Amácio Mazzaropi, “idealizava a vida rural e, nesse sentido, tentava construir uma referência moral para um mundo de rápidas mudanças em direção à modernidade urbana” (NAPOLITANO, 2001b, p. 18).

continuidade nos usos desse recurso pelo novo teatro profissional paulistano que emergia. A imagem 15 retrata a montagem da peça *Ralé*, de Maximo Górkí, produzida pelo grupo no ano de 1951. Trata-se de um plano de conjunto de uma adaptação de um clássico da literatura teatral internacional, tirado pelo fotógrafo alemão Fredi Kleemann. Novamente a imagem é construída com recursos expressivos norteados também por Fredi, uma cena elaborada para denotar flagrante, construída a partir de recursos técnicos e subjetivos. As luzes, as sombras e os referentes estão muito bem distribuídos e equilibrados na imagem. Nota-se uma fotografia profissional da atuação dos atores, das personagens em ação e da cena teatral. Percebe-se que a autoria do material também permanece. Outro dado relevante é que da mesma forma que a fotógrafa Beaussac que registrou as adaptações do GTE, trata-se de outro fotógrafo estrangeiro, fato que pode demonstrar que os acontecimentos a nível internacional [segunda guerra mundial] contribuíram com a produção cultural nacional naquele contexto, trazendo profissionais afinados com as vanguardas artísticas internacionais.

O projeto de renovação do TBC abdicou totalmente com o regionalismo que se encontrava presente nas representações artísticas da cidade até aquele momento, reafirmando representações das sociedades europeias e estadunidense. Um fato que foi visto pelos críticos como essencial para a renovação estética do teatro brasileiro. Assim, o grupo conjugou na consolidação de uma instituição profissional e cultural com altos investimentos privados dois desejos: o anseio de ser visível para além daquele circuito local e o de trazer uma nova sensibilidade na forma da produção do teatro profissional.

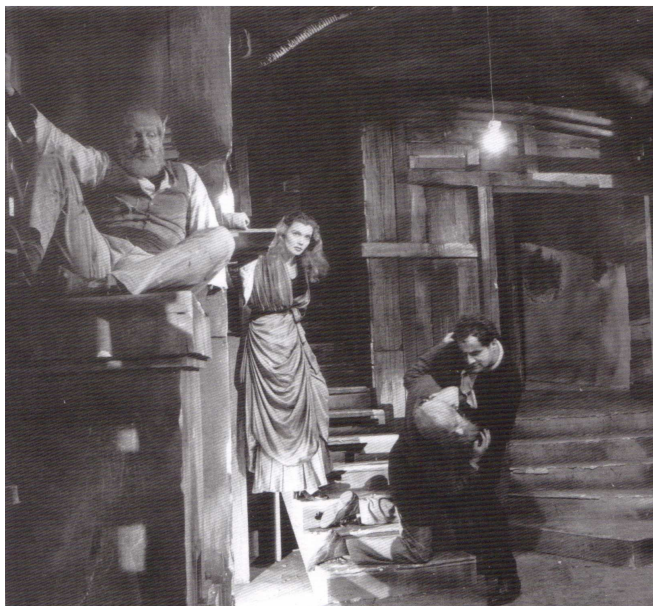


Imagem 15 – Encenação de *Ralé*, de Máximo Górkí. TBC, 1951. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Maria Vargas. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

O desenvolvimento concomitante das artes de encenar e fotografar deixou indícios de uma relação intrincada que se estabeleceu na produção social da cultura paulistana na primeira metade do século XX. Assim, uma estética de retratar a cena e a atuação pela imagem fotográfica passou a ser aperfeiçoada e requerida pelas novas companhias de teatro que surgiam nos anos 1940 e 1950. Nesta última década, na busca por um registro que melhor enquadrasse a arte teatral produzida, para além da necessidade documental, notar-se-á uma tomada de consciência na concepção da arte dramatúrgica, agora a partir de sua recepção. Tal tomada de consciência foi explorada por um grupo que representa as revoluções estética e econômica da ribalta nacional: o Teatro de Arena.

A partir do *boom* do desenvolvimento tecnológico da fotografia em meados do século, somado ao barateamento dessa tecnologia representado principalmente com o advento das máquinas populares da *Kodak* nos anos 1950 e 1960⁵⁸, a massificação de registros em papéis fotográficos desafiou a permanência de memórias da arte dos fotógrafos. Arte e documento se misturaram nos arquivos

⁵⁸ Segundo os dados oficiais da empresa no ano de 1954 foi lançado o filme Kodak Tri-X, um filme preto-e-branco de alta velocidade. Três anos mais tarde a máquina *Kodak Brownie Starmatic* produzida em 1957 vendeu cerca de 10 milhões de exemplares em cinco anos contando com sete modelos diferentes. Em 1959 o número de acionistas da Kodak ultrapassava a marca dos 100 mil. Já no ano de 1963 foi lançada a linha de câmeras *Kodak Instamatic*, que apresentavam filme em cartucho de fácil carregamento, levando a fotografia a altos níveis de popularidade. Segundo a empresa, até 1970, foram produzidas mais de 50 milhões dessas câmeras. Cf. <http://www.kodak.pt>.

históricos que se incumbiram de guardar esses artefatos. Por outro lado, o maquinário ficou acessível para uma boa parte da população, aumentou-se a construção de memórias pela via imagética e legou-se uma quantidade enorme de registro de espaços e tempos específicos. Quando se perdem essas informações (espaço e tempo) dos referentes e da fotografia, restam do material apenas conexões frágeis de uma realidade passada, mesmo que passíveis à investigação.

Em grande medida devido a essa massificação de registros e acessibilidade ao maquinário teve-se uma perda considerável da certificação da autoria de boa parte dessas novas fotografias da cena dos anos 1950 em diante, fato que não impossibilita problematizar a memória imagética legada e a intenção do registro feito então por um anônimo. Os fotógrafos continuavam seu trabalho de testemunhas de uma classe distinta na sociedade dos anos 1950⁵⁹, mas a “luta de classes” iniciada nesta década no âmbito das representações fotográficas, com a popularização e o barateamento da tecnologia fotográfica, fez com que novos semblantes e registros sem quaisquer valores técnicos sobrevivessem ao tempo em maior quantidade e deixassem seus rastros de luz como memórias.

Entretanto, a busca por fotografias artísticas (a arte dos fotógrafos) no teatro não cessaria, apenas se perderia em meio ao volume das fotografias pessoais de registro que se acumularam com o tempo. Se a intenção era apenas o documentar a cena, havia a possibilidade de uma pessoa sem quaisquer aptidões técnicas ou artísticas fazê-lo. De certa forma o uso da fotografia profissional no teatro também se tornou um meio de distinção comercial (de classe) da produção cultural, uma maneira de apresentar uma imagem “bela e distinta” do que era feito em determinado espaço artístico. Assim, mesmo o Teatro de Arena, conhecido por baratear a produção da ribalta nacional e popularizar a representação teatral, lançou mão desse artifício, como pode ser visualizado nas imagens 16 e 17:

⁵⁹ É sabido que já no século XIX a fotografia trouxe uma revolução popular, já era um meio de retrato bem mais barato do que um retrato pintado, portanto, mais popular. Entretanto, nos anos 1950 a máquina fotográfica se torna acessível a todos, uma ruptura quanto ao conteúdo, a quantidade e de certa forma à qualidade das imagens produzidas. Todavia, o conteúdo do registro continuava voltado para uma prática de distinção social, se antes apenas o registro do sujeito e de sua família em fotografias era um meio de se distinguir ou se destacar perante a sociedade, após os anos 1950 se torna comum o registro de sujeitos juntos de seus bens materiais, uma forma de documentação e distinção de classe.

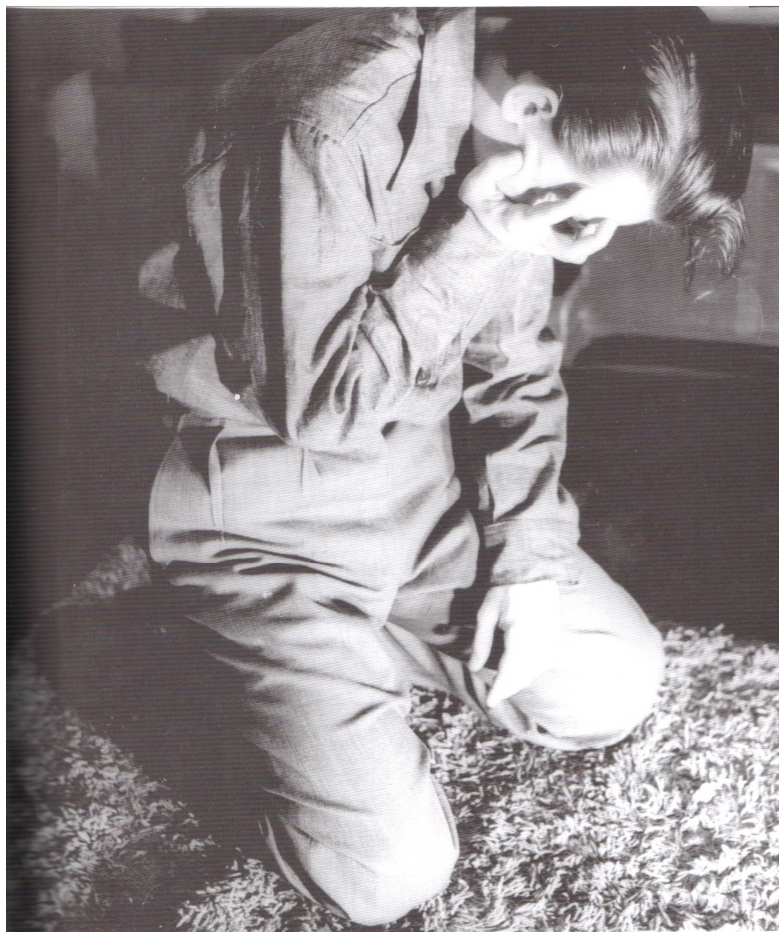


Imagem 16 – Ensaio de Gianfrancesco Guarnieri em *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Teatro de Arena, 1956. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisa. In: VARGAS & MAGALDI, 2000.

Na imagem 16 está expressa uma fotografia enquadrando em suave *plongée* a atuação de Gianfrancesco Guarnieri em *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, no ano de 1956. Enquadramento que aplica um intimidamento ao referente, diminuindo-o e oprimindo-o. A personagem parece se lamentar por algum motivo e com isso o fotógrafo crescendo em sua direção lança mão do uso da luz para realçar essas expressões de angústia na atuação do ator. O maniqueísmo de luz e sombra está bem presente na elaboração da imagem, o reflexo de luz em cima de Guarnieri, somado ao ângulo de tomada escolhido estão em consonância com a representação artística sugerida pelo ator. A cena foi construída pelo operador da máquina fotográfica tentando forjar um possível flagrante de encenação, o que provavelmente se tratava de um ensaio fotográfico. O fotógrafo se encontra praticamente em cima de Guarnieri registrando o momento de dramaticidade da personagem. Fotografar ensaios se tornara uma prática recorrente.

A imagem 17 traz um típico ensaio fotográfico de um ensaio teatral, produzido pelo fotógrafo Hejo. Uma imagem construída com toda a hipocrisia (falsidade) da atuação dos atores – prática natural do trabalho de atuação – e do fotógrafo – que construía sua cena para desenhar sua arte. Hejo munuiu-se de recursos técnicos de enquadramento, sombra e luz, enfatizando os semblantes e escurecendo o entorno dos atores. Na composição da imagem, nota-se um movimento de ascensão em diagonal que se repete no gesto do personagem isolado à direita e no agrupamento dos atores em fila, movimento também reforçado sutilmente pela presença de uma escada no plano de fundo.



Imagem 17 – Encenação de *Chapetuba Futebol Clube*, de Gianfrancesco Guarnieri. Teatro de Arena. Foto: Hejo. Acervo: Cedoc-Funarte.

O Teatro de Arena foi fundado em 1953 por alunos da primeira turma da EAD e tivera como referência direta José Renato Pécora, que ficou à frente da companhia como diretor em diversas montagens na primeira metade dos anos 1950. O primeiro espetáculo feito pelo grupo foi *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, no Museu de Arte Moderna, ainda localizado na rua Sete de Abril.

O nome do grupo deve-se ao formato do palco utilizado para as montagens, em arena, no espaço da rua Teodoro Baima⁶⁰ e segundo José Renato, surgiu a

⁶⁰ Espaço que consagraria o grupo e permaneceria como referência do mesmo até os dias atuais.

partir das propostas do livro *Theatre in the Round*⁶¹ de Margo Jones (PATRIOTA, 2005), principalmente por fatores econômicos. Por ser um palco barato, existia naquela proposta a possibilidade de fundação de uma Companhia viável por alunos que, egressos da Escola de Arte Dramática, não contavam com o mecenato privado e obviamente encontrariam dificuldades naturais na obtenção de subvenções do Estado. A proposta do palco em arena representou, para além dos fatores econômicos, uma grande modificação no modo de representação teatral, uma vez que tentou extinguir – ao menos fisicamente – a ilusão da quarta parede, típica do formato do palco italiano tradicional, e isto exigiu um novo modo de atuação e de representação da cena.

Para Edécio Mostaço, motivado por “propósitos revolucionários” (MOSTAÇO, 1982), o Arena representou uma “revolução copernicana na relação palco/plateia” (MOSTAÇO, 1982, p. 24). Apesar da vanguarda na proposta, a grande fissura ali no começo seria econômica. Aquele tipo de cenografia barata, após aceita e legitimada pelos críticos e profissionais do circuito de teatro das elites paulistanas, possibilitou uma alternativa para que novos grupos amadores sem as mesmas condições financeiras de um Teatro Maria Della Costa ou um TBC se estruturassem.

A partir de 1957, o grupo passou a fazer montagens realistas que traziam críticas sociais mais apuradas em consonância com uma cultura política de esquerda mais evidente para o público. Referência direta do recém-chegado Augusto Boal com o método de Lee Strasberg, do *Actors' Studio*, que fez do complexo sistema realista stanislavskiano algo mais pragmático e adequado ao teatro comercial estadunidense. As adaptações em 1956 de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck e em janeiro de 1957 de *Marido magro, mulher chata*, de Augusto Boal, marcam essa nova fase da companhia. O amálgama entre Arena, Boal e TPE transformou o grupo da rua Teodoro Bayma em uma companhia que trouxe novas propostas temáticas e cenográficas naquele circuito profissional.

⁶¹ Este livro lançado em 1951 traria a proposta do teatro de arena ou *theatre in the round* como quis Margaret Virginia Jones. Livro em que a autora sugere o teatro em Arena como uma proposta prática e economicamente viável para novos grupos de teatro no contexto dos anos 1950. Sua principal inspiração foi a criação nos anos 1920 dos Fair Oaks Playbox por Gilmore Brown em Pasadena na Califórnia (ALTENBERG, 1964). Como uma forma flexível e de baixo custo para encenação a proposta sugeria que o público rodeasse a área do palco ou a área de encenação permitindo assim que se sentasse em quaisquer dos lados. Além do mais, outras características comuns dessa proposta seriam não utilização de cortinas e a pouca complexidade e materiais de cenografia. Cf. JONES, Margo. **Theatre-in-the-round**. New York: McGraw Book Coy, 1951.

2.2.2 A recepção em foco

A revolução na disposição cenográfica da plateia pode ser acompanhada nas imagens de algumas adaptações. Inevitavelmente, o público, que durante todo o processo histórico das representações imagéticas da cena teatral paulista esteve ausente, neste momento estava retratado em torno da encenação dos atores, um dado que representa não só a popularização do teatro, como também da fotografia dessa arte. Na imagem 18, uma fotografia que testemunhou a famosa adaptação de *Eles não usam black e tie*, de Guarnieri, em 1958 com rastros da recepção teatral:



Imagem 18 – Montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Teatro de Arena – 1958. Acervo: Cedoc Funarte.

Esse tipo de imagem passava a ser cada vez mais comum nos anos posteriores. A fotografia denota um momento de flagrante do espetáculo e demonstra como naquele momento o fotógrafo não se preocupou em fazer uso de recursos técnicos, como enquadramento, luz, um controle na construção da cena. A imagem registra a aproximação do grupo para com o público e uma primeira tentativa de quebrar a chamada quarta parede de encenação no teatro profissional brasileiro. Os rostos anônimos, o público, aparecem como pano de fundo da

imagem, no entorno dos atores e atrizes, configurando o consagrado formato em arena. Destaca-se também a simplicidade do figurino e da cenografia.

A cenografia desta montagem foi feita por Colmar Verçosa Manguiera e referenciada segundo ele na arte cubista de Pablo Picasso⁶². Assim, da mesma forma que o artista plástico procurou romper a representação renascentista com seu geometrismo formal, induzindo a uma simultaneidade espaço-temporal, Manguiera aplicou um novo conceito cenográfico, onde a recepção e a encenação confundem-se espacialmente quebrando a lógica racional dos objetos cenográficos caros e requintados legados pelo TBC. A busca por uma representação do povo simples, pobre e nacional nesse momento era evidente, um lampião, cadeiras simples e caixotes para sentar, uma pequena mesa de ripas ao centro e uma garrafa de cerveja à esquerda da imagem. A inovação cenográfica possibilitou um maior diálogo com a realidade socioeconômica do país, além de instaurar uma nova estética no meio teatral que aliava produção, realismo e contexto: o chamado *realismo crítico*⁶³.

Apesar de toda essa ruptura e da alternativa estilística o grupo esteve próximo de fechar suas portas no ano de 1958 salvo graças à montagem da peça *Eles não usam black-tie* que, escolhida para ser o último trabalho da Companhia, como um golpe do destino, salvou-a da falência. A segunda metade da década de 1950 ficou marcada como um momento em que as principais Companhias profissionais do país encontraram dificuldades financeiras para prosseguirem com suas atividades artísticas⁶⁴.

⁶² Cf. LAPORT, Cíntia. Colmar Diniz, mais de trinta anos dedicado ao teatro. **Revista Luz & Cena**. SP, nº 34, out. 2010.

⁶³ Conceito utilizado para se pensar a produção do Teatro de Arena de final dos anos 1950 e dos anos 1960, que tinha como pressupostos o teatro popular, as representações cênicas das desigualdades sociais, da militância política e da realidade do povo pobre e trabalhador em detrimento de representações consideradas burguesas.

⁶⁴ Por exemplo, o TBC, famoso por sua estabilidade financeira, entrou, no final dos anos 1950 “sob o signo da crise” (GUZIK, 1986). Uma agrura financeira que encaminhou a companhia de Zampari a fazer uma proposta artística seguindo a estética do Arena. Em 1960 o TBC colocou em cartaz a peça *O pagador de Promessas* de Carlos Dias Gomes, que seria muito bem recebida pela crítica e proporcionou mais alguns anos de vida para aquela instituição que já vinha apresentando indícios de falência. Seguindo uma tendência na cidade de São Paulo⁶⁴ em encenar a partir do realismo crítico, o TBC apresentou em 1961, *A Semente* de Gianfrancesco Guarnieri, sem dúvidas o espetáculo mais polêmico dessa safra do realismo. Momento em que Zampari publica no jornal *O Estado de São Paulo* a falência de sua companhia, um dos motivos para a formação da União Paulista da Classe Teatral incumbida em examinar as condições do teatro paulista. A empresa TBC passa a ser gerida a partir daí pela Comissão Estadual de Teatro tendo à frente o artista Flávio Rangel.

Nesse clima de instabilidade econômica e de burburinho político e social, emergia na cidade um novo grupo amador, universitário, dentro da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo: a *Oficina de Teatro*. Sem muitas pretensões, esse grupo nasceu em pleno furor das montagens do realismo crítico aos “moldes” do Arena no final da década de 1950 e, apostando em uma proposta temática timidamente baseada no “engajamento sartreano”, conquistou seu espaço na cidade se referenciando nos cânones estabelecidos pelo teatro paulistano. Um contexto onde a recepção teatral passou a ser mais aprofundada como elemento estético por algumas companhias teatrais.

3. A AFIRMAÇÃO DO TEATRO OFICINA COMO GRUPO MODERNO: A *INCUBADEIRA* E A LEGITIMAÇÃO DE UMA COMPANHIA ENGAJADA NO CIRCUITO TEATRAL DE SÃO PAULO

Engajada é uma palavra bonita, quer dizer, engajei... Engajada quer dizer envolvido, eu acho que o teatro só pode ser envolvido, não a serviço de uma ideologia política, a serviço de um partido político, a serviço de uma ideia, não! No teatro entra a subjetividade [...] (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 77).



Imagem 19 – Montagem da peça *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina na sede do Teatro de Arena, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

A imagem 19 traz uma fotografia tirada de uma montagem de *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa, produzida no ano de 1959 pelo grupo Teatro Oficina na sede do consagrado Teatro de Arena. Um espetáculo que representou para a Companhia e para o teatro paulistano os primeiros sinais de visibilidade de um grupo que, como se sabe, ainda viria a repercutir muito não só na cidade, como no país. A imagem atesta a presença naquele espaço e tempo específicos uma montagem amadora, de grupo que apesar de amador já nascia com uma marca intrínseca: o engajamento social⁶⁵.

⁶⁵ Entende-se aqui por engajamento artístico a tomada de posição que alguns grupos artísticos e artistas individuais tomaram (e tomam), frente aos problemas contemporâneos humanos de suas sociedades, tanto em uma escala social, quanto em uma escala subjetiva. Nesse sentido, observa-se a posição de Benoît Denis (DENIS, 2002) acerca da literatura engajada, que sugeriu uma dissolução do conceito livrando-o de determinações históricas, “para fazer disso uma das dimensões intemporais do fato literário (grosso modo falar de engajamento significaria voltar a se interrogar sobre o alcance intelectual, social ou político de uma obra, sem algo mais preciso)” (DENIS, 2002, p. 110). Entretanto,

A fotografia se apresenta com marcas amareladas do tempo, provavelmente por ter sido feita em um papel de baixa qualidade ou simplesmente devido às más condições em que aquele artefato ficou acondicionado até ganhar um arquivo definitivo. Apresenta-se “feia” em sua forma (seja visual ou material). Sua pertinência é que ela atesta, com seus indícios sígnicos, a presença do público na arte. Da mesma forma que o Teatro de Arena, a recepção está presente enquadrada pelo fotógrafo, fato ocasionado por uma questão física (pelo formato do palco disposto em arena) que indica o nascer de dois grupos engajados (de formas distintas) à sociedade. Nota-se que parece não ter havido a preocupação com o enquadramento e a composição, indicando ter sido uma foto de registro, uma imagem elaborada visivelmente sem pretensões estéticas. Todavia, os usos e a exploração da fotografia profissional (mesmo por um grupo amador [e por fotógrafos amadores]) persistirão às demandas do tempo, o que demonstra também uma continuidade (mesmo de um grupo amador) nos usos da visualidade (para divulgação e documentação) explorados por grupos anteriores do teatro paulistano moderno.

Esse segundo capítulo divide-se em dois momentos. No primeiro objetivou-se perseguir a trajetória do grupo em seu primeiro ano de existência a partir da análise das representações fotográficas de seu primeiro grande sucesso, a peça *A Incubadeira*, de 1959, montagem que pode ser vista como principal trabalho da “safra” amadora do Teatro Oficina. Explorando os usos da imagem fotográfica desta peça, analisa-se de que forma estas imagens, além de apresentarem um regime de historicidade próprio (no que diz respeito à sua produção) apontam para a construção de um grupo moderno, seguidor das referências estabelecidas anteriormente pelos principais grupos do circuito teatral paulistano nos anos 1950. Nota-se já de modo incipiente o foco na recepção da arte, não somente a partir das fotografias tiradas, mas também a partir do tema da peça, o que já indica problemáticas que seriam desenvolvidas posteriormente pelo grupo. No segundo momento, são analisadas estas problemáticas, opções temáticas seguidas pelo Oficina a partir de 1959, que, não sem dissensões internas, estabeleceram uma identidade através do existencialismo sartreano, identidade que se firmaria como representação cênica mesmo após sua transformação em um grupo profissional.

pretende-se observar o conceito também como um fato histórico, candente e conceituado a partir do pós-segunda guerra mundial (principalmente com Jean-Paul Sartre), o que no Brasil sofreu releituras, principalmente nos anos 1960, como apontado por Marcos napolitano (NAPOLITANO, 2001a), variando do texto literário, para as “artes de espetáculo” (cinema, teatro e música).

3.1 REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE A *INCUBADEIRA*: VISUALIDADES MODERNAS E VISIBILIDADES SOCIAIS

Fundado em 1958 dentro do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – USP, o grupo Teatro Oficina tinha tudo para ser mais um grupo de teatro universitário amador, com um público de alunos daquele curso e daquele Centro Acadêmico. Mas não foi assim. Este grupo que começou sem muitas pretensões, formado por alunos de um curso conservador, se constituiu como uma das principais Companhias teatrais de vanguarda do país na década seguinte a sua fundação. O Teatro Oficina se apresentou, desde o início de sua formação, como um grupo atento ao momento presente e às discussões que norteavam a sociedade.

Os então estudantes José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiros Telles, Jorge Cunha Lima, Amir Haddad, entre outros fundaram o Teatro Oficina no ano de 1958 aproveitando o espaço e o público existentes na faculdade. Foi colocado em desenvolvimento um projeto que já nascia em concorrência com outros grupos universitários, até mesmo daquele Centro Acadêmico. Esse foi o seu primeiro desafio, ser reconhecido dentro de seu próprio meio estudantil, o espaço que permitiu sua existência.

Ainda no ano de 1958, aquele ainda imaturo grupo de jovens saíria das dependências do Centro Acadêmico para ter um primeiro espaço próprio para os ensaios e para as produções, chamado de *Quitanda*. Segundo Fernando Peixoto (PEIXOTO, 1982) situava-se na rua Santo Antonio, número 1048, cedido por Jorge Cunha Lima⁶⁶.

Ali começaram a ser praticados o trabalho de equipe e a formação do ator, preocupação que o grupo manteria sempre. A *Quitanda* propiciou um novo espírito de grupo. O batismo veio, lembrado por Queiroz Telles: Roberto Freire teve um grupo de teatro no Colégio São Luiz (em 1953/54, mais ou menos) com o nome de “Oficina”. O grupo nunca se apresentou. Os estudantes de direito, que uma vez formados certamente resultaram em péssimos advogados, assumiu o

⁶⁶ Jorge Cunha Lima além de ter sido um dos estudantes da Faculdade de Direito fundadores do grupo, também foi Secretário da Cultura do Estado de São Paulo da gestão de Franco Montoro nos anos 1980, período que o *Oficina* conseguiria o tombamento de sua sede pelo CONDEPHAT. Lima também foi Presidente da TV Gazeta e da Fundação Padre Anchieta – o que concomitante lhe proporcionou a presidência da TV Cultura -, nomeações que durante a história do Oficina favoreceram importantes conexões entre o grupo e o Governo do Estado.

nome e o significado implícito, que coincidia com seus projetos. Roberto Freire acabou, assim, sendo uma espécie de pai da criança (PEIXOTO, 1982, p. 45).

As três primeiras adaptações apresentadas foram *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles (1958), *Vento Forte*, de José Celso (1958)⁶⁷, *A Incubadeira*, de José Celso (1959), todas dirigidas por Amir Haddad. *Vento Forte* ganhou o primeiro prêmio conquistado pelo grupo em um festival amador de televisão no ano de 1958⁶⁸. Segundo o autor tratava-se de uma peça autobiográfica, que narrava sua própria vida, suas angústias e anseios de um morador do interior. Aquela, para ele, era sua história, uma literatura que fazia alusão à sua vida antes de sua ida para a cidade de São Paulo, quando ainda morava em Araraquara. Uma peça autobiográfica de cunho existencialista.

A história de um cara que morava numa cidade pequena, que estava de saco cheio e queria sair de lá. Ele empinava papagaio, pipa. Até que num determinado dia bate um temporal: chega a hora dele, ele tem que ir. Ou ele aproveita aquela brecha ou ele dança de vez e vai se enterrar de vez naquela vida detestável (CORRÊA & STALL, 1998, p. 23).

Já sobre *A ponte*, de Queiroz Telles, sabe-se que é uma “peça de namoros ousados e mocinhas de família envolvidas em aborto” (PEIXOTO, 1982, p. 44). O pouco de referências que se tem sobre esse trabalho leva a supor uma linha temática muito parecida com as peças de autoria de José Celso que o acompanharam nesses dois primeiros anos de grupo: problemas de família, questões psíquicas do indivíduo e de existência no mundo, características que muitas vezes entravam em cheque com as produções de sua época, em contraposição ao teatro militante feito pelo grupo Arena.

Na verdade essa seria a identidade temática principal de relação do grupo com a sociedade, temática que quase se dissiparia nos anos seguintes. O grupo optava por montar peças de autoria, o que o destacou em festivais amadores e para

⁶⁷ Essas duas montagens ficaram marcadas como os primeiros trabalhos públicos do grupo. Curiosamente para essa inauguração foi alugado o Teatro Novos Comediantes, o mesmo espaço histórico do grupo que permanece até os dias atuais na rua Jaceguai, 520.

⁶⁸ Concurso de grupos amadores de 1958 que ocorreu na TV Tupi, o que naquela época já deu um certo prestígio ao grupo (SILVA, 2008, p. 18). Os prêmios foram de melhor espetáculo, melhor atriz com Alzira Cunha e melhor ator com Marcus Vinicius em um júri formado por Cassiano Gabus Mendes, Geraldo Vietri, Antunes filho, Dionísio Azevedo, Abílio Pereira de Almeida, Ronaldo Pavesi, Túlio de Lemos, Heitor de Andrade e Sandro Polloni (PEIXOTO, 1982).

os críticos do já consagrado circuito artístico da época. Um momento para a cidade que carecia de novos grupos e novos autores, tendo em vista seu processo de urbanização acelerado que tomava ainda mais força em meados do século. Imagine para um grupo universitário e amador, em sua peça de estreia (*Vento forte*), ter o crítico Décio de Almeida Prado (que nessa época já escrevia há tempos no jornal O Estado de São Paulo) avaliando seu desempenho, como narrou Fernando Peixoto acerca do dia de estreia de *A ponte*:

Queiroz me disse que atravessou ruas da cidade com ônibus incendiados e com um pensamento na cabeça: ‘será que vai dar público? [...] Na estreia do grupo, um grande e inesperado acontecimento: na plateia o principal crítico paulista, Décio de Almeida Prado. Que aliás fez uma previsão errada: para ele o saldo positivo do espetáculo teria sido o aparecimento de um expressivo futuro autor, José Celso. Digamos profecia sujeita à correções: estava efetivamente nascendo um autor mas não de escrita literária, sim de escrita cênica (PEIXOTO, 1982, p. 44).

Deve-se ressaltar que no ano de 1958 o Teatro Oficina também fez outros trabalhos, de menor visibilidade, mas que ajudaram a destacá-lo na cidade para um projeto futuro. Entre eles estavam *O Guichê* de Jean Tardieu, dirigido por Carlos Queiroz Telles e o poema *Anti-Rio* de Jorge Cunha Lima, apresentados na boate Cave. Estes e outros textos de menor importância⁶⁹ foram adaptados ainda nesse ano para a produção do chamado “Teatro a Domicílio”⁷⁰, prática de divulgação, arrecadação financeira e circulação dos trabalhos utilizada no começo da carreira do grupo.

Já o trabalho de *A incubadeira* tratou-se de uma montagem peculiar que reforçou aquela identidade temática de representação artística. Foi a partir daí que se agregariam Renato Borghi e Etty Fraser, dois dos sujeitos que foram responsáveis por levar o “projeto” Oficina adiante. Peixoto analisa os dois

⁶⁹ Como menciona Fernando Peixoto, um “estranho subpainel das dramaturgias francesa-americana” (PEIXOTO, 1982, p. 16). Além desses pode-se citar também *Geny no Pomar* de Charles Thomas e Antonio de Zerboni – considerada a primeira atuação de José Celso (1998) – dirigida por Celso Paulino.

⁷⁰ Segundo Fernando Peixoto (1981), uma prática comum do grupo nos anos de 1958 e 1959 com o objetivo de angariar capital para a produção das peças, foi o que ele chamou de *teatro à domicílio*, que seria a encenação de peças e números artísticos para a sociedade de classe alta paulistana em mansões da cidade. Peixoto que foi ator do *Teatro Oficina* durante quase todos os anos 1960, relacionou essa prática com o trabalho medieval de bobos da corte (PEIXOTO, 1981), demonstrando nitidamente um ressentimento com a prática no período. Já para Armando da Silva essa prática remete a uma “sadia tradição universal, e também muito nossa, a dos ‘mambembeiros’” (SILVA, 2008, p. 18).

espetáculos de José Celso de 1958 e 1959 – *Vento Forte* e *A Incubadeira* - como uma sequência lógica que não teve fim. Tratava-se de uma trilogia com um final que, segundo ele, se chamaria “*Cadeiras na calçada*” (PEIXOTO, 1982). Segundo Peixoto: “Tive uma vez o texto nas mãos, encontrado no fundo de uma gaveta no Oficina. Deixei para ler mais tarde e o adiantamento foi fatal: nunca fiquei sabendo como terminava o ciclo Araraquara - São Paulo” (PEIXOTO, 1982, p. 45).

3.1.1 *A incubadeira*: representações do reconhecimento de um grupo teatral

Foi com as montagens de *A Incubadeira*, no ano de 1959, que os alunos da Faculdade de Direito reafirmaram a visibilidade conquistada com *Vento Forte* entre os críticos da mídia paulista e o público. Fato que possibilitou a participação nos anos de 1959 e 1960 nas experiências dos seminários de dramaturgia e interpretação dirigidos por Augusto Boal no espaço do Arena. Ao estabelecer uma conexão com a profissional e já consagrada companhia da Teodoro Bayma, o Oficina dava um importante passo para se edificar em uma futura estrutura profissional, além de poder adquirir maior visibilidade. José Celso narra, não sem um pouco de ironia, como foi esse período de aprendizado com Boal:

[...] enfim, com o Boal aprendi muita coisa. Ele tinha vindo dos Estados Unidos trazendo o método Stanislavski, que racionalizava a ação e botava uma certa ordem naquela emoção toda. Porque nós, do Oficina, éramos acusados (com *A Incubadeira*) de muito psicologismo, de emocionalismo, de rejeição dos problemas políticos e sociais em troca da expressão exclusiva de nossas emoções pequeno-burguesas. Na realidade, o nosso teatro era literalmente emocionante, comovente mesmo! E para o Boal, “esse troço”, quer dizer, o Oficina, era algo secundário na vida dele: não passávamos de um grupinho amador que ele estava ajudando temporariamente (CORREIA & STALL, 1998, p. 25).

O que também possibilitou o destaque ao Oficina em meio a outros grupos universitários que surgiram nesse final dos anos 1950 foi justamente a participação e os prêmios recebidos em festivais de teatro amadores e estudantis. Os prêmios ganhos no ano de 1959 com a montagem de *A Incubadeira* no II Festival de Teatro

de Estudantes ocorrido em Santos⁷¹ foi um fato que sem dúvida impulsionou o nascimento de um grupo diferenciado na cidade. A notoriedade desse evento foi tamanha que parte do grupo foi convidada a receber um prêmio das mãos do Presidente Juscelino Kubitschek no Rio de Janeiro: Amir Haddad, Etty Fraser e José Celso, premiados naquele festival⁷².

A primeira montagem de *A Incubadeira* feita pelo grupo estreou no mês de junho de 1959 e permaneceu em cartaz durante todo o decorrer do segundo semestre e parte dos anos 1960 na cidade. Para sua estreia foi alugado o espaço do Teatro de Arena na Teodoro Bayma por cerca de dois meses, fato que renderia uma boa visibilidade ao espetáculo. Seguindo o costume das Companhias teatrais modernas, tanto o espetáculo, quanto os ensaios que antecederam foram amplamente fotografados, como pode ser acompanhado nas imagens que seguem (imagens 20 a 29):

⁷¹ Importante festival organizado por Paschoal Carlos Magno onde o grupo ganhou três prêmios: melhor direção Amir Haddad; melhor atriz Etty Fraser; e melhor texto de José Celso. Segundo José Celso: “[...] foi um festival muito bonito. Estava o Cacá Diegues, o Jabor (parece que eles representavam a PUC). Tinha gente do Alagoas, do Pará, gente do Brasil inteiro” (CORRÊA & STALL, 1998, p. 24).

⁷² Um dado relevante para ser analisado nesta escala amadorismo/profissionalismo estabelecida pelos novos grupos amadores que nasceram a partir do final dos anos 1950 e que almejavam uma profissionalização é a formação desses festivais organizados pela incipiente televisão e seu meio, por sujeitos autorizados do campo artístico, geralmente atores, atrizes e dramaturgos conhecidos do teatro do Rio de Janeiro e de São Paulo e pelo Governo Federal através do Serviço Nacional de Teatro – SNT. Esses festivais foram de fundamental importância para destacar novos grupos e indivíduos amadores com talento na dramaturgia e que podiam se integrar naquele circuito cultural que estava crescendo na cidade, na televisão, na rádio, no cinema ou no teatro. Importância que, apesar da visibilidade que proporcionavam, apresentavam algumas ressalvas, como apontado por Armando Sérgio da Silva ao perceber que esses eventos também poderiam atrapalhar o desenvolvimento da formação dos grupos ao destacarem revelações individuais e assim quebrarem com um núcleo comum que poderia ter um prosseguimento exitoso. É sabido que estes têm revelado inúmeros profissionais, principalmente através da premiação individual. O que ocorre, entretanto, é que os laureados procuram, quase sempre, desenvolvimentos individuais nos quadros do profissionalismo, não reaplicando seu talento e/ ou sua experiência no grupo e, o que é pior, quebrando a unidade fundamental de um núcleo que poderia continuar e aprofundar uma pesquisa cênica (SILVA, 2008, p.18).



Imagem 20 – Etty Fraser, Renato Borghi e José Celso em *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

As fotografias de *A incubadeira* selecionadas no arquivo do grupo estão divididas em ensaios ou momentos distintos, ou seja, dizem respeito a fotografias das montagens, ensaios de atuações (ensaios cênicos) ou ensaios meramente fotográficos da mesma peça que ocorreram entre os anos de 1959 e 1960. Estes momentos (observados cinco: duas montagens, uma no Arena outra em outro local não identificado, e três ensaios) podem ser percebidos na semântica das imagens, pois não foram encontradas informações quanto ao seu espaço e tempo nem nos artefatos (papeis) e nem mesmo no arquivo em que elas foram “garimpadas”. Nesse sentido, há de se ressaltar que todas as fotografias do grupo trabalhadas neste estudo carecem de identificações quanto à data, ao ano, ao local, aos referentes, etc. Apenas conexões frágeis. O trabalho de pesquisa feito com as mesmas teve que se pautar em uma análise investigativa, se debruçando, como se insiste, no caráter indiciário das imagens e pressupondo, como quis Peter Burke, que “elas registram atos de testemunho ocular” (BURKE, 2004, p. 17). Por exemplo, a imagem 20 traz um testemunho de um registro que enquadrava três dos atores que, como já afirmado, levariam o “projeto” Teatro Oficina adiante, da esquerda para a direita Etty Fraser, Renato Borghi e José Celso, em uma representação feita provavelmente após a montagem de *A incubadeira* em 1959. A conexão sobre essa informação, se aquele registro foi referente à montagem de *A Incubadeira*, era frágil, apenas um dizer atrás da foto: *A incubadeira*, 1959 e o fato da localização do artefato na pasta desta montagem no fundo do acervo oficial do grupo. Como saber se a imagem realmente foi tirada naquela ocasião? Os três atores poderiam ter se reunido para

aquela fotografia em um momento após 1959 e não necessariamente para o registro da montagem da peça de José Celso. Ora, a “crítica às fontes” é um pressuposto básico de qualquer historiador moderno, como Marc Bloch (BLOCH, 2001) orientou para a historiografia desde os anos 1940 em pleno *front* da Segunda Guerra Mundial, e deduzir apenas com esse dado - de que a imagem da atriz e dos dois atores representa um momento da montagem de *A incubadeira* – não seria muito responsável.

Que a palavra das testemunhas não deve ser obrigatoriamente digna de crédito, os mais ingênuos dos policiais sabem bem. Livres, de resto, para nem sempre tirar desse conhecimento teórico o partido que seria preciso. Do mesmo modo, há muito tempo estamos alertados no sentido de não aceitar cegamente todos os testemunhos históricos. Uma experiência, quase tão velha como a humanidade, nos ensinou que mais de um texto se diz de outra proveniência do que de fato é: nem todos os relatos são verídicos e os vestígios materiais, [eles] também, podem ser falsificados (BLOCH, 2001, p. 89).

Nesse sentido, procurou-se observar de perto todas as fotografias que se pressupunham ser parte de um mesmo ensaio ou da mesma montagem, buscando evidências que comprovassem as conexões induzidas *a priori*. Assim, observaram-se dois pressupostos básicos como crítica às fontes: I – as imagens denotam momentos da montagem, atores que estiveram juntos naquele trabalho, figurinos das possíveis personagens, e outros referentes ao conteúdo da peça, que, caso se tivesse o texto ou o roteiro da adaptação, seria de muita serventia (como não é o caso de *A incubadeira*). Além disso, os traços físicos dos referentes como aparência, idade, objetos presentes no espaço, o próprio espaço de onde se tirou a foto, também surgem como fatores que agregam sentidos ao possível tempo e espaço do ato fotográfico analisado; II - as imagens se complementam, dialogam. Muitas vezes, como já mencionado, trata-se de um ensaio único ou de alguns ensaios de uma mesma montagem, com indícios suficientes para se proceder a análise das diferenças e comprovar a veracidade da relação daquela imagem com o fato analisado.

Nesse sentido, observa-se a fotografia como resultado de um “equipamento coletivo de enunciação” (GUATTARI, 1996), uma linguagem detentora de memórias coletivas e assim, um “baú” plano e bidimensional de referências de um determinado contexto. Mesmo que não tão devidamente informadas e documentadas, estão

preservadas “queimadas” em imagens. Percebe-se que tanto os referentes, como o próprio artefato e quem produziu a imagem calcada nele deixaram rastros daquela realidade que presenciou o ato fotográfico e, ao fazer o trabalho de reunir esses rastros, é possível chegar parcialmente ou mais próximo às informações ausentes pretendidas. Como pode ser percebido na imagem 21.



Imagem 21 – Ensaio de *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

Etty Fraser fez o papel da mãe de Tarciso, personagem que foi representada por Renato Borghi. Os dois atores mais um terceiro se encontram enquadrados em um plano de conjunto levemente em *contra-plongée* na fotografia da imagem 21. Segundo o enredo da peça Tarciso sofria de asma e era bajulado e sufocado pela mãe – como induzido pelo autor da peça – durante boa parte da trama. A imagem de certa forma expressa essa “imagem” teatral: a mãe cuidando de um filho. A atuação dos dois atores juntos em estereótipos de personagens específicas, a representação do espaço fictício e dos objetos cenográficos, entre outros, apontam para a construção da memória da montagem de *A incubadeira*. Trata-se de uma fotografia denotando flagrante muito provavelmente de um ensaio fotográfico (pela qualidade

da imagem e a disposição de recursos expressivos em sua construção). Mas, notou-se uma informação valiosa: essa fotografia dialogava diretamente com a fotografia da imagem 20, ao se perceber que a camisa com quadriculados sutis na gola utilizada por Renato Borghi ou Tarciso é a mesma, além do penteado e o semblante. Uma conexão forte de ser um registro do mesmo momento, de um mesmo ensaio, ou mesmo de ensaios distintos, mas referentes à montagem de *A incubadeira* (visto que o figurino poderia ter sido utilizado em outra ocasião), informações que já conferem à imagem dados importantes à pesquisa. Os indícios se complementam e fazem com que as informações dadas tragam suposições muito próximas daquela realidade vivenciada pelo grupo Teatro Oficina.

No que diz respeito ao texto da peça, pode-se tê-lo, por enquanto, como perdido. Não foi encontrado no acervo oficial do grupo, e nem foi possível verificar a existência em outro local por ocasião da entrevista feita com o autor no ano de 2011, quando o mesmo se colocou à disposição, através da pessoa de seu secretário Valério Peguini, para ajudar na garimpagem das fontes referentes ao período⁷³. Entretanto, assim como outros, as principais ações da peça permaneceram em memórias do autor, dos integrantes que participaram daquela montagem, suas pretensões e efeitos de sentidos, a vida da protagonista, os desencadeamentos literários, o contexto geral, etc.

[...] a história de uma família do interior que vem para a capital e é sufocada pela grande cidade [...] Um filho asmático em conflito com os pais. O jovem Tarciso nasceu prematuro, salvou-se graças a uma incubadeira. Sobrevive em crise com o poder tirânico dos pais, com seus conflitos e pânico pessoais (PEIXOTO, 1982, p. 44).

Segundo José Celso o enredo foi inspirado na vida de seu primo que nos anos 1940 e 1950, assim como ele, “vivia na cidade de Araraquara no interior do Estado” (CORRÊA & STALL, 1998, p. 23). A trama trazia uma problemática existencial e familiar, assim como *Vento Forte*, uma característica desses primeiros textos do autor, conforme já mencionado. Narrava-se a saga de um rapaz asmático que era chantageado por sua mãe – “uma gorda” (FRASER in LEDESMA, 2004) encenada por Etty Fraser – que o mantinha preso por causa de sua doença. “Os

⁷³ Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. **Entrevista concedida a José Gustavo Bononi** em 26/05/2011. 68 minutos, fotografada e gravada em formato WMV digital. Acervo do autor (com cópia encaminhada para o Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP). São Paulo, 2011.

remédios dele ficavam guardados numa farmacinha de vidro. Um dia ele quebra essa farmacinha e sai de casa. Ao mesmo tempo em que ele sai, a mãe dele, que é pirada, tem a sensação de que está grávida e que está parindo o cara” (CORRÊA & STALL, 1998, pp. 23-24). A aproximação dos efeitos de sentido de *A incubadeira* com a primeira peça do autor, *Vento forte*, é evidente.

[...] em *A Incubadeira* a ênfase não está na temática social, mas na problemática do indivíduo em luta consigo mesmo, contra seus terrores particulares, aprisionado no universo da família, refugiado em sua intransferível subjetividade. A sinceridade do depoimento compensava a ingenuidade (PEIXOTO, 1982, p. 18).

Naquele momento o grupo ainda “respirava na incubadeira” (PEIXOTO, 1982), não se tinha muita coisa definida ali. Ainda não era um grupo fixo, era um elenco que contava com “mais ou menos quarenta pessoas” (CORRÊA & STALL, 1998, p. 24) e alguns integrantes estavam mais interessados na fusão com o Arena visando objetivos individuais, do que uma sequência com o incipiente “projeto” Oficina.



Imagem 22 – Espetáculo *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa na sede do Teatro de Arena, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

A imagem 22, diferente das duas imagens mostradas anteriormente, traz uma fotografia de uma montagem da peça, onde estão presentes os atores José Celso e Renato Borghi. É difícil precisar se esta fotografia é o registro da estreia ou de outro espetáculo de *A incubadeira* na sede do Teatro de Arena (o espaço é o teatro da Teodoro Bayma), visto que não há marcas que apresentem a data da

fotografia. Entretanto, a imagem demonstra dois elementos importantes para o estudo feito até aqui: o primeiro diz respeito ao plano de fundo, os espectadores. Assim como as imagens produzidas pelo Teatro de Arena, o público está muito próximo do palco, e querendo ou não, está no foco do enquadramento do fotógrafo. Percebe-se também que a ênfase nos registros fotográficos é dada na atuação dos atores, em cena, muito mais do que na figura dos atores descaracterizados de suas personagens ou no próprio teatro (espaço físico), como a cenografia construída para a peça. Fato que denota um grupo moderno, com referências diretas vindas do grupo da Teodoro Bayma, que como visto, alicerçou cânones essenciais para grupos novos, universitários, amadores e que não tinham dinheiro para estruturarem-se como um Teatro Brasileiro de Comédia. O segundo elemento diz respeito à qualidade do registro feito pelo fotógrafo. Nota-se que se trata de um registro meramente documental, visível pela falta de recursos técnico-visuais na construção da imagem. Percebe-se que o intuito está apenas em registrar o acontecido.

A busca por um registro artístico se tornava uma opção, mas, cara. Procurava-se, assim como os grupos modernos dos anos 1940 e 1950, fazer o registro para divulgação e documentação, com qualidade. Entretanto, poucos profissionais qualificados estavam disponíveis para isso e sabe-se também que um grupo amador e universitário, que acabara de ser fundado, não tinha como prioridade se dar ao luxo de investir em um fotógrafo profissional e, mesmo caso tivesse condições para isso, não se trataria talvez de um profissional tão qualificado, como Hejo, Fredi ou Beaussac.

Também não se procura afirmar que o documental se deu pela ausência do artístico, muito pelo contrário, o artístico na fotografia ainda estava se legitimando em solo nacional com os resultados do Movimento Moderno na fotografia⁷⁴. Essas duas categorias andaram imbricadas na prática e no resultado da imagem fotográfica do teatro, mas está claro que o documental se tornava fácil nos anos 1960, acessível, não necessitava de tantos recursos técnicos e de uma sensibilidade específica treinada e discutida em um campo profissional específico. Nota-se que

⁷⁴ Devem ser referenciados os nomes que, a partir do fotoclubismo e das discussões do Movimento Moderno no campo da fotografia, possibilitaram o desenvolvimento de técnicas e teorias específicas, assim como a criação de um circuito autônomo referente aos profissionais de fotografia: Thomas Farkas, José Oiticica Filho, Eduardo Salvatore, Chico Albuquerque, José Yalenti, Gregori Warchavchik, Hermínia de Mello Nogueira Borges, Nogueira Borges, Geraldo de Barros e Gaspar Gasparian.

tanto Beaussac quanto Fredi eram fotógrafos europeus, muito provavelmente, como já mencionado, refugiados das guerras da primeira metade do século XX, lugares onde as técnicas da fotografia profissional estavam bem mais difundidas.

Deve-se perceber que os fotógrafos europeus tiveram um papel essencial na difusão dessas técnicas no Brasil, a exemplo do húngaro Thomas Farkas um dos expoentes do Foto Cine Clube Bandeirantes em São Paulo. Esse foto-clube fundado em 1939 foi, sem dúvidas, um dos principais clubes responsáveis por trazer novos conceitos sobre a arte fotográfica no país⁷⁵ (juntamente com o *Photo Club Brasileiro*, fundado no Rio de Janeiro em 1923)⁷⁶. Segundo a socióloga Maria Beatriz Coelho:

Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, vários fatores influíram para uma mudança no campo da fotografia no Brasil. Entre eles se destacam a abertura de vagas para fotógrafos nos recém-criados órgãos do governo federal, a chegada de uma nova leva de imigrantes vindos da Europa para escapar da guerra e das perseguições políticas e étnicas de regimes autoritários, e as transformações no formato dos jornais e revistas brasileiros que, após a II Guerra Mundial, trocaram a influência francesa pela norte-americana (COELHO, 2006, p. 81).

Pode-se perceber esse contexto da história da fotografia nas memórias das fotografias teatrais, o duelo entre um campo profissional que se estabelecia desde os anos 1930 e 1940⁷⁷ e os fotógrafos amadores no final dos anos 1950. É importante destacar também o papel da revista *O cruzeiro* em meados dos anos 1950 para a difusão e a formação de um campo profissional da fotografia (como apontado por Maria Beatriz Coelho) que, seguindo sempre de perto a revista estadunidense *Life*, abriu um nicho para fotógrafos profissionais no país: o fotojornalismo⁷⁸.

⁷⁵ Deste clube saíram nomes como Geraldo de Barros, German Lorca, Eduardo Salvatore, Chico Albuquerque, Madalena Schwartz, José Yalenti, entre outros.

⁷⁶ Sobre esse assunto cf. COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ IPHAN/ Funarte, 1995.

⁷⁷ Sobre a formação de um campo profissional da fotografia o Brasil cf. COELHO, Maria Beatriz R. De V. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia história** [online]. 2006, vol.22, n.35, pp. 79-99.

⁷⁸ Cf. PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro**: a Revolução da Fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.



Imagem 23 – Espetáculo *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

Esse maior número de registros visuais com caráter documental, ordinários, de memórias do período, feitos por pessoas amadoras (muitas vezes anônimos), para a História, se torna algo que atrai um interesse peculiar. Por exemplo, é possível notar na imagem 23 a simplicidade do espaço de encenação e da cenografia da montagem de *A incubadeira*. O mobiliário e alguns elementos ordinários do cotidiano enquadrados ali expressavam mais a vida daquele grupo social que compunha o grupo Oficina – os integrantes do grupo – do que a fictícia vida das personagens. A mesa e as cadeiras estilizadas com um *design* moderno, urbano, típico para aquele período (anos 1950), um velho tapete estilo persa, mobiliários contemporâneos ao grupo que possivelmente foram retirados da residência de algum integrante ou emprestados para o grupo amador. De modo não diferente, os figurinos “pequeno-burgueses”. A semelhança da “imagem teatral” com a realidade da plateia naquele recorte temporal, no que diz respeito aos objetos cenográficos e figurinos, é nítida, como também se pode notar na imagem 24. Esta semelhança de certo modo contribuiu para uma maior identificação do grupo com o público teatral que acompanhava a encenação.



Imagem 24 – Espetáculo *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

As imagens 23 e 24 compõem um mesmo grupo de fotografias. Trata-se de uma representação de um espetáculo disposto em arena, percebido pela presença do público no fundo da imagem, pela aproximação do mesmo ao redor dos atores e pela formação da cena no centro. Mas, nota-se que não era o espaço alugado na Teodoro Bayma (espaço que pode ser visualizado na imagem 25), e sim outro espaço. Esta disposição denota a apropriação da técnica de Margo Jones trazida pelo grupo Arena, exposta no capítulo anterior, e sua readaptação em outros espaços, adaptados, o que, provavelmente, deve ter sido uma prática comum em outros grupos amadores no período. Uma referência direta apreendida através da consagração do modelo econômico e prático cunhado pelo grupo Teatro de Arena no anos 1950.



Imagem 25 – Ensaio de *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina no espaço do Teatro de Arena, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

A imagem 25 foi capturada provavelmente a partir de um ensaio de atuação do grupo que ocorria no espaço do Arena. Nota-se que o espaço da Teodoro Bayma tem sua arena constituída em sua própria estrutura física, diferentemente do espaço que pode ser visualizado nas imagens anteriores. Como referente principal a imagem traz ao centro Renato Borghi, em plano inteiro e suave *contra-plongée*, ensaiando o papel de Tarciso, a protagonista, para a montagem da peça *A incubadeira*.

Novamente percebe-se o uso da fotografia para registro dos ensaios, prática que já tinha se tornado comum nas décadas anteriores, mas agora despojada de maiores recursos visuais e profissionais do campo da fotografia. Conforme o artefato e aquela prática passaram a se popularizar naquele contexto, o que antes era usado apenas para registrar de forma técnica e profissional a arte feita por determinadas Companhias, já no final dos anos 1950 começava a ser praticado em qualquer ocasião e mesmo por qualquer grupo. Fotografias que, não raro, testemunham o amadorismo tanto do fotógrafo quanto do grupo teatral.

Na imagem 26 é possível perceber o auge da ação da peça, o momento em que Tarciso, representado por Renato Borghi, quebra a farmacinha e sai para o mundo. A imagem novamente demonstra que o fotógrafo não só se absteve de recursos técnicos, como luz e sombra como também mal se preocupou em definir o enquadramento da cena. Isso pode ser notado se observadas a inclinação das

linhas das janelas ao fundo e a indefinição quanto ao “objeto referencial” de seu foco.



Imagem 26 – Espetáculo *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem seguinte (imagem 27) é possível verificar outro ensaio fotográfico do grupo Oficina feito para divulgar a montagem da peça *A incubadeira*. Entretanto este ensaio traz um dado curioso para a pesquisa: percebe-se a busca por um registro tentando perseguir os mesmos recursos técnicos e valores estéticos referenciados nas fotografias que eram encomendadas pelas Companhias profissionais (como aquelas analisadas no primeiro capítulo). O recorte bem delimitado (em plano médio e *contra-plongée*) e bem focado na representação de Renato Borghi e Assunta Perez (que substituiu Etty Fraser no papel de Alzira), demonstra a busca por um enquadramento específico de uma forma de olhar, congelada a partir de recursos visuais treinados. O olhar de Assunta para Renato na cena reforça a construção dramática. Na imagem 28, ao enquadrar a atriz em primeiro plano, a referente entrega o operador, fitando-o, e assumindo sua presença naquela cena, o que pode também indicar um diálogo com o receptor, neste caso as lentes do fotógrafo. Nota-se que este lança mão do uso de sombras e luzes, tanto para esconder a personagem masculina, quanto para destacar o rosto da personagem feminina, trabalhando recursos expressivos para enfatizar o realismo da interpretação da atriz. Os olhos lacrimejantes e tristes expressados pela atriz denotam a presença da metodologia realista que enfatizava a vivência psicológica

das personagens pelos atores, teorias que foram aperfeiçoadas nos cursos ministrados por Boal.



Imagem 27 - Ensaio de *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.



Imagem 28 - Ensaio de *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Acervo: AEL, Unicamp.

Nota-se que a difusão nos anos 1940 e 1950 das técnicas de fotografar no país surtiam efeitos que podem ser conferidos nas fotografias teatro. Novos profissionais, mesmo que não tão habilidosos, surgiam, ousando no *zoom*, no sentido da imagem, compondo cenas, no distanciamento, no enquadramento e focando em planos específicos. Outra fotografia desse ensaio pode ser analisada na imagem 29. Percebe-se nitidamente que se trata de um ensaio fotográfico, pela aproximação do fotógrafo na cena, pelo abuso do uso da sombra, e pelo fato da personagem masculina tratar-se de Moracy do Val⁷⁹, uma vez que na produção de *A incubadeira* não consta sua participação como ator, mas apenas como assistente de direção de Amir Haddad⁸⁰. Moracy do Val, em praticamente toda a história do Oficina, só atuou como ator na montagem de *Fogo Frio* como Neco em 1960, sendo substituído por outro ator nessa mesma montagem.

⁷⁹ Que anos mais tarde ficaria famoso por se tornar empresário do grupo musical Secos e Molhados.

⁸⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Oficina Fichas Técnicas e Breve Cronologia (1959 – 1980). In: **Dionysos**. N°26. Revista do Ministério da Educação e Cultura SEC – Serviço Nacional de Teatro. Janeiro, 1982.



Imagem 29 - Ensaio de *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1959. Fonte: AEL, Unicamp.

O ensaio representado nas imagens 27, 28 e 29 testemunha os usos comuns que a fotografia passara a ter na prática das Companhias teatrais mesmo amadoras: os ensaios fotográficos. Tornava-se comum fotografar uma cena forjando a atuação dos atores para a divulgação do trabalho em cartazes, folhetins, programas, e mesmo na mídia local. O que antes era luxo, específico dos grupos da elite, gradativamente passava a ser corriqueiro e presente em grupos mais humildes⁸¹. Não que o Teatro Oficina não seja fruto da elite local, pelo contrário, tratava-se de um grupo de filhos “da classe média paulistana”, mas seu começo foi como um humilde grupo universitário, que galgou seu lugar no circuito paulistano concomitante sua evolução enquanto Companhia teatral.

⁸¹ Trabalhos esses que eram produzidos principalmente para divulgação das montagens, uma cena forjada da peça teatral para lançar mão da ideia do que seria apresentado.

3.1.2 A herança acadêmica: marcas de um programa

Ainda em 1959 o grupo montou *A incubadeira* no Centro Acadêmico XI de Agosto, oficialmente o último trabalho feito naquele lugar tão íntimo deles. É notável a busca de se construir uma memória das origens do Teatro Oficina desvinculando seu período enquanto um grupo universitário. Pode-se perceber que esta conexão com a faculdade de Direito, mesmo após a consagração do grupo como amador, com *A Incubadeira*, ainda não estava desfeita, como pode ser notado nas imagens 30 e 31, que trazem respectivamente a capa e a contracapa do programa daquela montagem:



Imagem 30 – Capa do programa da montagem da peça *A Incubadeira* no Centro Acadêmico XI de Agosto, 1959. Fonte: AEL, Unicamp.

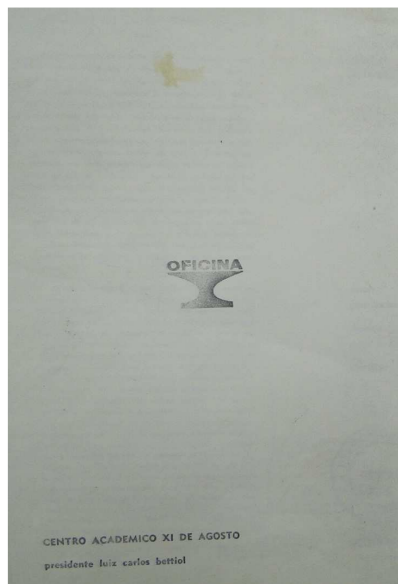


Imagem 31 – Contracapa do programa da montagem da peça *A Incubadeira* no Centro Acadêmico XI de Agosto, 1959. Fonte: AEL, Unicamp.

Nota-se que mesmo com a visibilidade alcançada pela peça e após o período de aluguel do espaço do Arena, até o final do segundo semestre de 1959, ainda se usava o nome daquele Centro Acadêmico como apoio e como marca. Todavia, é nítida a vontade de procurar se desvencilhar do nome da instituição estudantil, e concomitantemente da forma de um trabalho universitário, ao utilizar a palavra “coprodução”. Desta forma, o grupo procurou se construir não levando o

nome “de nenhuma instituição acadêmica”⁸² (SILVA, 2008), ou seja, aquela, mesmo que feita no espaço da instituição estudantil, era uma montagem de dois produtores (duas instituições).

Contudo, Edelcio Mostaço (MOSTAÇO, 1982) apontou para a viabilidade econômica que o Centro Acadêmico XI de Agosto proporcionou ao grupo para conseguir consolidar suas primeiras bases (ainda que de forma condicional). Mesmo assim, Mostaço demonstra, a partir do discurso de Luiz R. Salinas Fortes⁸³ feito na ocasião da montagem da peça, a separação do grupo com o Centro, apontando que aquele “foi um projeto que hoje se faz público” [...], “sem compromissos de qualquer espécie com o passado” (FORTES apud MOSTAÇO, 1982, p. 50). Segundo Mostaço:

Nascido nos corredores da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, encontrou apoio do centro acadêmico XI de Agosto, que viabilizou economicamente as primeiras produções daquele movimento conhecido como a Oficina, a deixar claras as intenções de saneamento, limpeza e, basicamente, conserto, invenção, laboratório que animavam o novo grupo (MOSTAÇO, 1982, p. 50).

Para Salinas Fortes, discorrendo acerca da trama e das peripécias do enredo da peça, a história de Tarciso, “o herói”, seria um pouco a história de “cada um de nós, jovens burgueses, que abrimos os olhos para esse mundo, no momento em que ele se desintegra [...]” (FORTES, 1959)⁸⁴.

A oportunidade da escolha de *A Incubadeira*, como nosso espetáculo, parece a nosso ver a melhor possível, uma vez que a trama da peça possui uma extraordinária analogia com relação justamente à situação atual do teatro brasileiro. Desse teatro que começa adquirir vida própria, que se esforça por tomar consciência de si mesmo, ajudando por uma série de circunstâncias favoráveis, mas ao mesmo tempo vivendo subsidiariamente, refletindo passivamente formas teatrais alienígenas (FORTES, 1959)⁸⁵.

⁸² Ainda mais de um lugar onde se consta que inclusive foi *repudiado internamente* (PEIXOTO, 1982) *marginalizado dentro de sua própria faculdade* (SILVA, 2008, p. 17).

⁸³ Antigo membro do Centro Acadêmico XI de Agosto da USP. Depois de formado em Direito e Filosofia, Fortes se tornou professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo durante parte dos anos 1970 e 1980. Fez diversas traduções de conferências e livros internacionais, além de ter escrito diversas obras de relevância para a academia sob a qual estava vinculado.

⁸⁴ Programa da peça *A incubadeira* montada no Centro acadêmico XI de Agosto, 1959.

⁸⁵ Id. Ibid.

Luiz Salinas Fortes falava pelo Centro Acadêmico, dirigia-se para o público daquele espaço e apontava como “nosso espetáculo” aquela montagem já detentora de prêmios a nível nacional. É notável uma singela contradição em seu discurso que demonstra certo ressentimento quanto à emancipação do grupo da instituição que presidia. A imagem da contracapa do programa (imagem 31) traz esse problema: a assinatura de Luiz e o carimbo da instituição estudantil logo abaixo da marca do grupo⁸⁶ que montava o espetáculo, marcas que supostamente deveriam estar desassociadas.

As imagens até aqui apresentadas sobre *A incubadeira* e a própria peça (ao tratar de um tema do indivíduo em meio ao social), apontam para o nascimento de um grupo moderno, com traços de um engajamento que iria fluir mais tarde, depois de uma quase dissolução no espaço do Teatro de Arena nos dois primeiros anos da década de 1960. A retórica das imagens na cena teatral e os usos da imagem fotográfica para registro e para divulgação (documento e arte) também são indícios dessa característica. A presença do público em praticamente todas as fotografias do grupo é um fato que aponta para uma característica compartilhada com o grupo da Teodoro Bayma, possibilitando uma aproximação com a recepção que faria com que, após amadurecido e profissional, o Teatro Oficina se configurasse como uma das principais Companhias engajadas e de vanguarda que renovaram a estética teatral nos anos 1960.

⁸⁶ Marca que traz como ícone uma bigorna preta, o que permanece como registro da Companhia até os dias atuais.

3.2 UM GRUPO ENGAJADO NO EXISTENCIALISMO HUMANO

Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente. Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartriana de “liberdade”, de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode. Você tem que se virar? Se vire! (CORRÊA & STAAL, 1998, p. 27)⁸⁷.

O grupo Oficina seguiu o mesmo caminho trilhado pelos amadores que obtiveram êxito nas últimas duas décadas antes de sua fundação: um grupo comum, com lideranças, formação, ensaios, apresentações públicas em espaços teatrais e festivais. As montagens feitas das peças escritas por José Celso foram originais, de autoria de um ator e depois diretor da própria Companhia, fato que evidenciou certa criatividade de parte do grupo. Além disso, esses primeiros trabalhos indicaram uma identidade comum de temática e de engajamento que seria levada adiante, fatores que ajudaram a destacar o grupo na cidade.

Desta forma, o Oficina trouxe discussões para o âmbito das representações teatrais suscitadas nos campos da psicanálise e da filosofia, o que pode ser definido como realismo existencialista⁸⁸. Foram representadas as angústias do indivíduo com a família (como em *A incubadeira*) e com o mundo social, dando ênfase no caráter individualista na construção das protagonistas.

Apesar do engajamento, o Oficina nasce em um momento em que essa identidade de representação cênica, era acusada de não se preocupar em representar a “verdadeira” realidade social do país, em um momento de consagração do realismo social aos moldes do Teatro de Arena⁸⁹. Teatro era

⁸⁷ Depoimento de José Celso Martinez Corrêa gravado no Teatro Eugênio Kusnet, São Paulo, 1980. In: **Dionysos** n° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Janeiro, 1982.

⁸⁸ Termo utilizado também por outros autores para se referir à apropriação de temáticas existencialistas (referente à filosofia existencialista) pelas artes dramáticas nos anos 1950 e 1960, já que o realismo, até o começo dos anos 1960, no que se trata de Brasil, era uma estética predominante. Entretanto, não se trata de um conceito problematizado criticamente e, até onde se pesquisou, nem assumido na época por autores, diretores ou grupos artísticos e sim uma expressão pertinente para determinado tipo de produção comum do período.

⁸⁹ O Arena foi o principal crítico e depois causador de uma ruptura com esta temática tanto no grupo Oficina, em um primeiro momento, como em outros grupos nacionais (pelo sucesso financeiro e o destaque que a Companhia tivera em um contexto político específico no campo teatral).

realismo e um grupo “engajado”, segundo os artistas militantes do período, supostamente deveria representar a verdadeira realidade econômica e social do país: a vida do povo e as desigualdades sociais.

Entretanto, apesar da discrepância política, não se pode dizer que os primeiros trabalhos do Oficina, em especial *A incubadeira* – que tiveram forte marca das discussões temáticas existencialistas – não estiveram atinados aos problemas presentes da sociedade contemporânea, fato que certamente denota a característica de um grupo engajado à sociedade. Na acepção de Benoît Denis, o sentido principal do engajamento é “colocar ou dar em penhor” (DENIS, 2002, p.31) uma ideia, fazer uma escolha e estabelecer uma ação tendo como referência a sociedade na qual o escritor (ou o artista) engajado está situado (DENIS, 2002). Segundo Fernando Peixoto:

A incubadeira é mais que um simples confronto de José Celso consigo mesmo: em seus melhores instantes o texto identifica questões mais amplas, reconhecíveis por parte de uma geração. Há certamente um vínculo com os primeiros resultados na renovação da dramaturgia nacional que se processa com o Arena (onde já haviam estreado sobretudo Eles não usam black tie de Guarnieri e Chapetuba Futebol Clube de Vianinha) (PEIXOTO, 1982, p. 46).

É possível verificar as referências que o Teatro Oficina estabeleceu com a produção nacional dos anos 1940 e 1950 em suas primeiras produções, não só pelo estreito contato estabelecido com o Arena – como apontado por Fernando Peixoto –, mas também com o “consagradíssimo” TBC que foi o primeiro grupo de teatro em São Paulo que trouxe temas com rastros das discussões existencialistas da época⁹⁰. Jean-Paul Sartre, um dos principais nomes do existencialismo, esteve representado como autor em São Paulo no final dos anos 1940 e início dos anos 1950 nas montagens *Entre Quatro Paredes*, de 1950, feita no TBC e direção de Adolfo Celi, e *Mortos sem Sepultura*, de 1954, também feita no TBC com direção de Flaminio Bollini Cerri.

⁹⁰ O existencialismo foi uma corrente de pensamento que se opôs ao idealismo e ao racionalismo filosóficos que teve como pressupostos básicos o livre arbítrio do ser, as implicações do homem com o mundo, a irracionalidade da espécie humana aquém da compreensão racional, a tomada de decisões do indivíduo e as consequências negativas que podem ocorrer com as mesmas, a angústia e o absurdo na vida e nas relações humanas, entre outros. Muitos estudos apontam que a corrente de pensamento existencialista teve sua origem em Kierkegaard cuja tradição filosófica se opôs frente ao idealismo hegeliano. Todavia, foi no século XX que essa corrente de pensamento tomou uma forma mais patente principalmente com Jaspers, Heidegger e Sartre. Cf. ABBAGNANO, Nicola. O Existencialismo. **História da Filosofia**. Vol.12. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

Entretanto, erroneamente poderia se pensar que o Teatro Brasileiro de Comédia também fora responsável por trazer representações engajadas com a sociedade, apesar do forte caráter comercial e capitalista que tinham. Rosângela Patriota apazigua essa inquietude afirmando que as peças de Sartre montadas pela Companhia paulista supracitada, apesar de reafirmarem a modernidade do teatro paulistano⁹¹, “não foram selecionadas por impacto político e/ou filosófico, mas pela densidade que as mesmas poderiam produzir no palco” (PATRIOTA, 2007, p. 10).

A *modernidade* cênica instalara-se definitivamente nos palcos brasileiros, mas os trabalhos desenvolvidos sob essa égide passaram a ser considerados limitadores e insuficientes para as exigências estéticas e históricas do período, principalmente para os profissionais que viam na atividade teatral uma possibilidade concreta de intervir no processo de conscientização da sociedade brasileira. Para compreender tal diagnóstico, não se pode esquecer que os temas do progresso e da modernização foram eixos teóricos e políticos de nossa história contemporânea, sobretudo entre os anos de 1930 e 1960. Porém, as suas concepções não se mantiveram inalteradas (PATRIOTA, 2007)⁹².

É bem possível que as montagens feitas pela *modernidade cênica* representada em São Paulo principalmente pelo TBC sequer estavam preocupadas em estabelecer quaisquer referências que fossem com a sociedade brasileira, mas sim com um projeto de representações da sociedade burguesa europeia.

Desta forma, o realismo social trazido pelo Teatro de Arena naquele contexto político cultural específico vivenciado no Brasil teve uma maior aceitação, pois eram nos setores culturais que se estabeleceram parte da *intelligentsia* de esquerda no período. Já o realismo existencialista, como mencionado, foi considerado como representações da burguesia no papel da luta de classes, para um meio (artístico) que se tornava militante e muitas vezes partidário. Conforme afirma Rosângela Patriota (PATRIOTA, 2007), a temática existencialista, a partir de um determinado momento (mais especificamente durante o governo Juscelino Kubitschek e pós-montagem *Eles não usam black tie* [1958], de Guarnieri no Arena) passou a ser considerada “insuficiente” para a *intelligentsia* produtora de teatro em São Paulo, o que indicava um fenômeno de preponderância em representações de

⁹¹ Conforme apontado por Décio de Almeida Prado. Cf. Prado, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁹² Cf. PATRIOTA, Rosângela. História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. In: **Revista Nuevos Mundos Mundos Nuevos**. Número 07, junho de 2007.

temáticas militantes e partidárias na cidade, com uma origem possivelmente mapeada: a relação estreita do Partido Comunista Brasileiro (PCB) com a produção da cultura nos anos 1950. Segundo Marcelo Ridenti:

Além das razões políticas mais abrangentes, havia aquelas específicas aos meios intelectuais e artísticos, que ajudam a compreender a adesão ao PCB: a organização no partido dava legitimidade a certos grupos e indivíduos que buscavam marcar posição e ganhar (ou evitar perder) prestígio em suas atividades, lutando por um lugar de destaque e – no limite – pela hegemonia em cada campo, não só de seu grupo, mas também das ideias comunistas (RIDENTI, 2010, p. 63).

Marcos Napolitano demonstra que o fenômeno do engajamento artístico de esquerda nas “artes de espetáculo” – música, teatro e cinema – (SCHWARZ, 1978, p. 63) se dá pela renovação “estrutural na linguagem” (NAPOLITANO, 2001a, p. 02) que proporcionou uma renovação e constituição de “um novo público – ‘jovem universitário e de esquerda’ – como se dizia” (NAPOLITANO, 2001a, p. 02).

Para o autor, assim como notado por Marcelo Ridenti, esse fenômeno da constituição de um público político de esquerda também passa pela questão da presença do PCB na produção cultural nacional.

Em 1955, com a mudança para o lendário endereço da rua Teodoro Bayma n. 94, no Centro de São Paulo, o Arena cede o espaço às segundas-feiras para o recém-formado Teatro Paulista do Estudante, grupo de jovens autores-atores surgido sob os auspícios do Partido Comunista. Para o PCB, o objetivo imediato era atuar no meio estudantil secundarista, onde despontava forte oposição ao Partido, e a atividade artística era um dos instrumentos de tal estratégia. Para os jovens militantes comunistas, com vocação artística, o TPE foi a chance de conciliar a vida partidária com a atuação teatral (NAPOLITANO, 2001a, p. 04).

Napolitano demonstra como nesse contexto o engajamento sartreano sofreu uma releitura no país, referindo-se ao fato de que, no seu entender, a posição do escritor engajado na sociedade – segundo a acepção de Sartre – variou do texto (prosa e ensaio) para a linguagem visual-perfomática (por serem veículos privilegiados nos anos 1960). Para ele, “por outro lado, essas três artes, renovadas, tornavam-se mais ‘literárias’” (NAPOLITANO, 2001a, p. 02).

Minha tese central é que o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 50, deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a “república das letras” em outras áreas artísticas, vocacionadas para o “efeito”, para a performance e para o “lazer” (NAPOLITANO, 2001a, p. 02).

O Teatro Oficina se constrói a partir dessa renovação no âmbito da recepção das artes de espetáculo no Brasil. Seu engajamento é referenciado, desde o início, nas obras sartreanas e é curiosa a forma como o grupo já nasce no intuito de produzir literaturas próprias para o teatro – como o caso de *A incubadeira*. Nesse sentido, pode-se pressupor que engajamento do Oficina, apesar de ter sido discriminado pelos setores mais “politizados” do circuito de teatro em São Paulo do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, não deixava de ser político e de estabelecer afinidades com culturas políticas “à esquerda”. Vale lembrar-se do posicionamento político militante (mesmo tendo rompido com os ideais da URSS) na época de Jean-Paul Sartre em âmbito internacional. Nesse sentido cabe pensar a relação estreita entre estética e política trabalhada pelo esteta Jacques Rancière⁹³, conceitos que, para o autor, devem ser vistos como indissociáveis, pois, para ele há, na base de toda política uma estética primeira (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Penso que a política tem sempre uma dimensão estética, o que é verdade também para o exercício das formas de poder [...] A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Para mim, é um dado permanente (RANCIÈRE, 2009)⁹⁴.

A negação do realismo existencialista pela *intelligentsia* do teatro paulistano se deve, muito possivelmente, pela posição política – de esquerda – que Sartre tomou naquele momento. As presenças do PCB, da União Nacional de Estudantes (UNE) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) na produção da cultura nacional (principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro) levaram a uma releitura das discussões do marxismo leninista, posições que Sartre, apesar do

⁹³ Cf. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

⁹⁴ Entrevista concedida e publicada (impressa e virtual) na **Revista Cult** em agosto de 2009, edição 139, feita por Gabriela Longman e Diego Viana. Cf. <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/> acessado em 31/12/2012 às 00h: 45min.

ativismo político de esquerda, observava com cuidado, principalmente após sua ruptura pública com o comunismo soviético na sangrenta repressão da insurreição popular húngara em 1956.

[...] Sartre, apesar da sua adesão ao materialismo histórico e dialético, nos anos cinquenta, não quis jamais renunciar ao teorema maior de sua própria filosofia existencialista, a saber, à prevalência do fator individual-subjetivo sobre o fator objetivo e coletivo. Em consequência, a sua adesão ao marxismo foi desde o início uma adesão com certas reservas teóricas, exprimindo também a firme resolução de Sartre de limitar *a priori* as concessões feitas ao marxismo (ortodoxo) no terreno da subjetividade e de continuar, em certos limites, também a desafiar o determinismo objetivo do materialismo histórico (MÜNSTER, 2006, p. 182).

Vale observar, quanto a esse problema, a posição de Benoît Denis no que diz respeito à diferença da literatura engajada para a literatura militante. O autor aponta que “a primeira vem à política porque é nesse terreno que a visão do homem e do mundo da qual é portadora se concretiza, enquanto que a segunda já é desde o início política” (DENIS, 2002, pp. 36-36). A partir desse ponto de vista, fazendo uma distinção do que Napolitano (NAPOLITANO, 2001a) chamou de releitura do engajamento sartreano no Brasil, o realismo social (típico do Arena) nasceu pós-1958 militante e partidário, enquanto o realismo existencialista (o que se origina no Oficina também em 1958), mesmo destoando da ideia original de Sartre e conforme apontou Napolitano, do texto para uma arte performática, encontra na estética cênica uma forma de enunciação dos problemas ditos humanos.

Nesse sentido, apesar do Oficina representar essas características tão criticadas pelos produtores militantes de esquerda da época, essa identidade destacou o grupo entre vários outros no momento certo, e segundo José Celso tratava-se certamente de trabalhos com cunho político. Em suas palavras:

Estética e política foram duas coisas que, para mim, são a mesma coisa sempre. A beleza e a expressão do teatro no mundo, do aqui e agora que está se vivendo elas são interligadas, elas são totalmente interligadas, a beleza estética e a maneira de fazer, de colocar os temas todos que são os temas que nos atingem em cada momento de nossa vida [...] (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 73).

Para ele a diferença estética entre Teatro Oficina e Teatro de Arena na época era óbvia e em algumas declarações fica expresso um ressentimento crítico

frente ao trabalho realizado pelo grupo da Teodoro Bayma. Se o Oficina foi alvo de críticas por não compactuar com uma postura política mais militante em toda sua trajetória de final dos anos 1950 e decorrer dos anos 1960, outras críticas também partiram do Oficina em comparação com o que era produzido pelo Arena (críticas posteriores), principalmente por José Celso. Para ele, o trabalho realizado pelo grupo Arena não era crítico, apenas tinha uma postura messiânica, não tinha um desenvolvimento político trabalhado através da estética, conforme era feito no Oficina:

[...] o Teatro de Arena, por exemplo, fazia um teatro em que eles não se examinavam, eles faziam para o povo, uma atitude meio messiânica, de salvar o povo, de conscientizar o povo... Agora nós fazíamos um teatro que primeiro fazíamos uma autopenetração em nós mesmos, nos desenvolvíamos enquanto artistas, pessoalmente e politicamente, enfim [o teatro] é uma arte que vem da subjetividade, porque o mundo está dentro de você também (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 78).

Entretanto, apesar desta distinção e do destaque do Oficina com uma temática peculiar, o realismo social que se firmava na cidade vigorava, como notado por Rosângela Patriota (PATRIOTA, 2007), irradiado pelas principais Companhias do circuito teatral profissional. O Arena, após a junção com o TPE⁹⁵, a presença de Augusto Boal e o sucesso de *Eles não usam Black tie* e *Chapetuba Futebol Clube* (1958 e 1959), se tornou o tipo ideal de trabalho de representação da realidade pela arte (cênica). A luta de classes era representada no teatro como arte e como prática, em um contexto de burburinho dos campos artístico e intelectual sobre as questões sociais do país, um indício de um momento onde a esquerda começava sua “relativa hegemonia cultural” (SCHWARZ, 2009). Com isso, o grupo Oficina inclinou, em vários momentos de sua história, para uma leitura, a partir de suas montagens, do realismo social pró-Arena, militante, fato que deve ser visto como normal frente aquele contexto de produção cultural, situação compartilhada pelas principais Companhias profissionais e amadoras do período (fato que fazia com que a proposta revolucionária de representação cênica nascida no Teatro Arena acabasse perdendo seu sentido original, pois o estilo Arena se tornava também, naquele contexto, um atrativo comercial).

⁹⁵ Deve-se lembrar que boa parte dos integrantes do TPE era filiada ao PC.

3.2.1 Indefinições temáticas e fissuras internas

Pode-se verificar já no ano de 1959 uma fissura no então grande grupo Oficina. Nota-se, em seu interior, a coexistência de dois grupos deflagrada com a montagem de *As moscas* de Jean Paul Sartre, em dezembro de 1959. Uma nova investida no existencialismo sartriano, em uma peça escrita pelo próprio filósofo, provando a opção temática preferida de uma parte do grupo enquanto outra, provavelmente, se via insatisfeita. A peça foi produzida com o apoio da escola de línguas Aliança Francesa e foi montada e dirigida pelo francês radicado no Brasil Jean-Luc Descaves, com um programa comum: “uma peça francesa montada em francês (um texto de Camus) e uma peça francesa montada em português” (PEIXOTO, 1982, p. 18). Abaixo, um registro fotográfico desta montagem (imagem 32).



Imagem 32 – Ensaio de *As Moscas*, de Jean Paul Sartre. Teatro Oficina, 1959. Fonte: AEL, Unicamp.

As moscas é uma adaptação que Sartre fez da tragédia *Electra* de Eurípedes. Foi uma montagem que, nas palavras de Fernando Peixoto (PEIXOTO, 1982), representou um “perigoso fracasso de bilheteria”. Nessa montagem, uma parte do grupo insatisfeita com alguns acontecimentos internos resolveu não

participar diretamente. José Celso, Etty Fraser e Renato Borghi, preferiram nesse momento cuidar de questões burocráticas e administrativas (PEIXOTO, 1982).

O Oficina dos primórdios dos anos 1960, apesar de um passageiro sucesso com as montagens de *A Incubadeira*, se encontrou com um problema crucial para sua existência: a afirmação de uma identidade temática de representação e uma definição estilística e formal. Um grupo inexperiente procurando afirmações que se via na dúvida entre o óbvio ou o inédito. Assim, as referências mais próximas foram encontradas ali mesmo na Teodoro Bayma e não precisava procurar muito, já que os olhos das principais Companhias teatrais do momento estavam voltados também para ali. Momentaneamente acaba-se em 1960 para o grupo sua fase do realismo existencialista e começa uma passageira fase do realismo social. São Paulo ainda tinha demanda de público para essa estética, ou melhor, esse estilo de texto e representação estava apenas em seu começo. A definição da metodologia cênica foi aprendida diretamente no Teatro de Arena pelos ensinamentos de Augusto Boal e a metodologia prática apreendida no *Actor's Studio*.

[...] De um lado era necessário um contato com o Arena – uma experiência gratificante em termos de aprendizagem e uma posição inquietante em relação à eficácia do teatro como modificador da sociedade. De outro, era um grupo com objetivos próprios que não se coadunavam totalmente com os objetivos do grupo profissional. A relação entre os dois conjuntos foi formulada da seguinte maneira: o Oficina permaneceria como elenco autônomo, mantendo certa vinculação ideológica, ressalvadas algumas divergências, com o Teatro de Arena (SILVA, 2008, p. 20).

Esse provavelmente foi o motivo para que muitos dos integrantes do grupo amador se interessassem mais no trabalho do consagrado Teatro de Arena, do que em um novo trabalho que apenas se iniciava. Segundo Mostaço:

Esta primeira aproximação dos dois grupos, se de um lado foi forçada por alguns integrantes interessados numa fusão, a partir do projeto nacionalista do Arena, foi olhada com desconfiança por outros, fiéis ao espírito da iniciativa do Oficina [...] O saldo desta tentativa de aproximação dos grupos deixou claros os destinos escolhidos por um e outro, que não poderiam encontrar um diálogo comum realmente criativo e afinado do ponto de vista ideológico e cultural. O Arena era muito preconceituoso em relação a tudo que fugisse à sua ótica estreita de teatro de esquerda e popular [...] Apenas Boal, com sua grande capacidade intelectual e relativa equidistância para o trato dos problemas de ordem cultural,

conseguiu simpatias dentre os integrantes da Oficina. (MOSTAÇO, 1982, p. 52).

A primeira experiência estética adquirida junto ao Arena e Boal foi *Fogo frio*, de Benedicto Ruy Barbosa. A montagem feita em 1960 trouxe um resultado muito semelhante do que vinha se produzindo no Teatro de Arena e isso não era em vão, foi dirigida por Augusto Boal, como pode ser apreendido nas palavras de Fernando Peixoto: “Fogo Frio parecia mais uma continuidade do trabalho do Arena do que do Oficina” (PEIXOTO, 1982, p. 21), sendo um resultado direto “de intenso trabalho de laboratórios e exercícios, aprofundando, na busca da reprodução realista do comportamento social e psicológico do homem do campo brasileiro” (PEIXOTO, 1982, p. 20). Percebe-se que tanto a metodologia de representação cênica quanto a temática foram apropriadas momentaneamente pelo grupo amador.

Na imagem 33 tem-se uma fotografia que registra essa montagem. É perceptível agora, em contraposição com as imagens de *A Incubadeira*, a necessidade de se representar através do teatro um mobiliário mais simples, personagens com vestes mais humildes em franca referência à representação do ambiente rural, além da representação nacional. A semelhança é tanta que a produção dessa peça muitas vezes é remetida ao próprio Teatro de Arena ou a uma possível coprodução entre os dois grupos, por ter sido dirigida por Boal com estreia na Teodoro Bayma. Isto demonstra a fragilidade que o grupo amador ainda tinha, encolhendo-se diante do profissional, e atesta a falta de credibilidade que tinha ao adentrar as portas do Arena.



Imagem 33 - Espetáculo *Fogo Frio* de Benedicto Rui Barbosa. Teatro Oficina, 1960. Fonte: AEL, Unicamp.

A peça *Fogo Frio* traz um ambiente social de uma residência rural no interior do Paraná frente à geada que assolava as plantações dali. Assim, algumas problemáticas eram levantadas acerca do proletariado rural e da estrutura fundiária do Brasil. A montagem não foi um sucesso de bilheteria, mas a parceria com Boal se estendeu para outra apresentação que aconteceria em novembro de 1960 no Teatro Bela Vista.

A montagem de *Fogo Frio* novamente contou com inúmeras fotografias de registro de baixa qualidade técnica, como pode ser notado nas imagens 33 e 34, confirmando aquilo que vinha sendo analisado anteriormente.

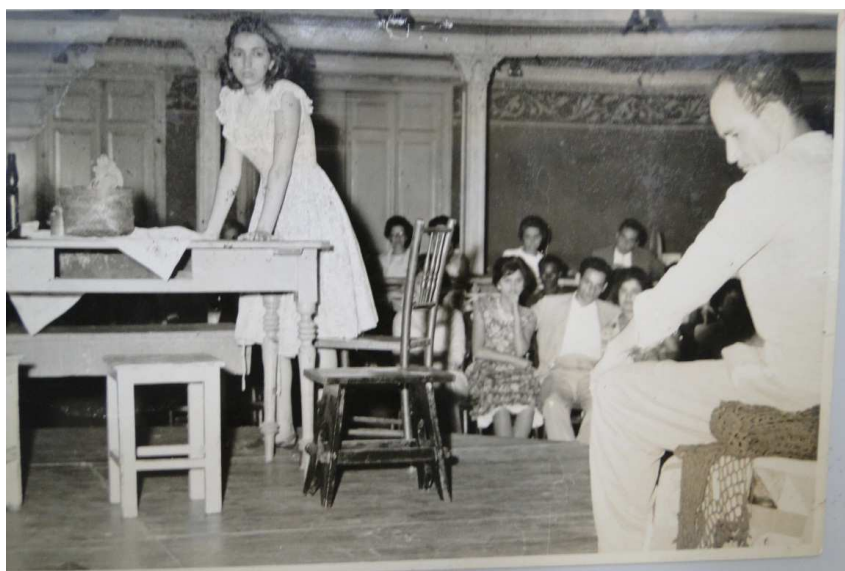


Imagem 34 - Espetáculo *Fogo Frio* de Benedicto Rui Barbosa. Teatro Oficina, 1960. Fonte: AEL, Unicamp.

A não preocupação em enquadrar os atores a partir de um melhor ângulo, melhor posição da luz, ou mesmo fazendo uso de recursos expressivos de iluminação é visível. O sentido expresso aqui é meramente de registrar aquele acontecido, o momento, que entre outros fatores demonstra a preocupação em registrar o trabalho de atuação dos atores. Uma arte efêmera no âmbito da dramaturgia que achava na fotografia a possibilidade de perpetuar de alguma forma um momento que jamais voltaria. Percebe-se novamente nas imagens a presença do público ao fundo, o que se pode interpretar como sendo uma continuidade do trabalho de disposição cenográfica teatral – palco/plateia – iniciado anteriormente, desde as primeiras montagens do grupo, o que sem dúvidas, como já mencionado, fora referenciado nas propostas do Teatro de Arena.

Com esse trabalho abraçou-se o realismo social do Arena, e a cisão do grupo em decorrência disso ficava mais clara. Uma identidade temática comum a quase todas as Companhias daquele contexto em São Paulo agradou uma parte do grupo pela segurança, e talvez por fatores ideológicos que aquilo representava. Mas outra parte ainda estava ligada ao estilo de temática original: o realismo existencialista, que, como visto, não deixava de ser uma identidade revolucionária (democrático-burguesa), simpatizante da esquerda e engajada à sociedade. A montagem de *A Engrenagem*, de Jean-Paul Sartre, ainda nesse ano deixou isso mais ou menos implícito, por mais que a parceria com Boal continuasse na direção.

3.2.2 Afirmação do realismo existencialista e o caminho da profissionalização

O engajamento maior é o engajamento pela grande paixão que se tem pela vida, pelos que tem paixão pela vida, esse é o engajamento, a paixão pela natureza, a paixão por si mesmo, a paixão, a paixão pelo outro, a paixão pelos povos do mundo inteiro, pelo seu povo, pelo lugar que você trabalha, por tudo. Esse engajamento vital você não trabalha com o pé atrás, entendeu? Você deve ter um espírito crítico, porque você tem você e seu duplo, você é formado dentro de uma sociedade, você tem aquela forma que a sociedade imprimiu em você, mas ao mesmo tempo através da introspecção e através da ação exterior você pode transmutar isso, você tem escolha, foi a grande coisa que nós víamos em Sartre (CORREIA in BONONI, 2011, p. 78).

Novamente junto de Boal em um trabalho conjunto na tradução e direção (não oficial) de José Celso, o grupo montou *A Engrenagem* de Sartre, uma adaptação de um roteiro cinematográfico algumas semanas antes das eleições que ocorreriam no Brasil em 15 de novembro de 1960. Despontava, com essa produção, uma liderança que realmente se efetivaria com o passar dos anos: José Celso Martinez Corrêa.

Os fatos que nortearam essa representação são curiosos. Meses antes desta montagem, em agosto de 1960, Jean Paul Sartre e sua companheira Simone de Beauvoir fizeram uma visita ao Brasil, acontecimento que possibilitou ao grupo um contato direto com o filósofo e ativista político. Alguns integrantes foram ao seu encontro solicitar os direitos autorais para a adaptação teatral de seu roteiro

cinematográfico. Segundo Renato Borghi, naquele momento o filósofo era tido como um “deus” (BORGHI in SEIXAS, 2008) para o grupo, fato que também pode ser observado na declaração de José Celso sobre qual era a opção de engajamento no Teatro Oficina da época:

Sartre dizia isso: ‘nós somos determinados por onde a gente nasceu, mas a gente tem a liberdade de escolha, a gente pode examinar a situação que a gente se encontra, e a gente pode transmutar a situação e não só a situação’. E para transmutar a situação você tem que se transmutar inteiramente, e tem o consciente, e ao mesmo tempo você tem a sociedade mais crescente, que é uma sociedade patriarcal, capitalista, neoliberal, toda essa sociedade ela está presente em todos os corpos (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 73).

Na imagem 35 pode-se notar uma fotografia que registra as memórias desta visita.



Imagem 35 – Chegada de Sartre e Beauvoir no aeroporto de Congonhas, em São Paulo, 02/09/1960. In: STAAL & CORRÊA, 1998.

Nota-se a presença de José Celso, o mais alto, atrás do filósofo, olhando para sua esquerda em direção a um homem de óculos escuro e o único com a cabeça ultrapassando o limite da faixa que dava boas vindas ao escritor e que se

referia à Revolução Cubana. Nas palavras do ator Renato Borghi é possível verificar o sentimento de idolatria ao teórico por parte do grande grupo Oficina, o que também identificava os sujeitos que abraçavam as causas sartreanas e que se opunham frente à mistura do trabalho realizado no Arena.

Liberdade individual com responsabilidade era uma espécie de lema para a nossa geração e Sartre, um deus. Devoramos todos aqueles livros de 600, 700 páginas em francês, procurando as palavras desconhecidas no dicionário. Era um verdadeiro trabalho de devoção. A bíblia para nós foi *Furacão sobre Cuba*, um livro que, para nossa sorte, era bem sucinto e tinha tradução em português (BORGHI in SEIXAS, 2008, p. 68).

Para José Celso *A Engrenagem* era o primeiro trabalho político do grupo, uma reflexão da engrenagem imperialista e a posição dos homens inertes naquele sistema. Uma montagem ativa politicamente, engajada com a sociedade e com características do pensamento existencialista.

Nesse momento o país estava em eleições: era a época do Jânio Quadros e do Lott. Então, durante a representação a gente perguntava sério para o público: “O que vocês vão fazer dessa engrenagem, o que vocês vão fazer do imperialismo?” Inclusive, nós utilizamos o teatro para uma exposição sobre esse tema, sobre a Petrobrás, aquelas coisas da época. Cada noite tinha um debate e nós perguntávamos de que lado os caras estavam (CORRÊA & STAAL, 1998, p. 96).

Todavia, *A Engrenagem* foi censurada pelo governo paulista em um espetáculo marcado para o dia 30 de outubro no espaço do Museu do Ipiranga. Fato que fez com que o grupo colocasse para fora toda aquela revolução lida e acompanhada em jornais recalcada no imaginário “burguês” revolucionário daqueles jovens e articulasse um alarde que ficou marcado como a primeira manifestação pública do Teatro Oficina. Acerca desse acontecimento Renato Borghi narra descritivamente:

Queríamos apresentar o espetáculo em praça pública. O local escolhido foi o Monumento da Independência, em frente ao Museu do Ipiranga. Quando começamos a representar a primeira cena, fomos imediatamente impedidos por um grande aparato policial. Em protesto, nos amordaçamos e ficamos postados em silêncio em frente ao monumento. Em seguida, saímos em pequena passeata, ainda amordaçados, pelas ruas do Ipiranga. Coincidentemente,

cruzamos com uma enorme passeata dos grevistas da Fábrica Aimoré (aquela da bolacha Maria). Nos juntamos a eles. Quando passamos na porta do Clube Atlético Ipiranga, nos separamos do grupo, pois tínhamos uma apresentação agendada no clube [...] *Com A Engrenagem, surgiu em nosso grupo um claro desejo de participação nas lutas políticas e sociais do nosso tempo* (BORGHI in SEIXAS, 2008, p. 70, grifo nosso).

Esse desejo relatado por Borghi se traduziu em uma revolução interna que se processava no final do ano de 1960 e durante o primeiro semestre de 1961. Uma revolução que traria a vontade de um grupo de pessoas dentro do conjunto de amadores que trabalhavam juntos desde 1958 de sair naquele momento das dependências do Arena. Aqueles sujeitos insatisfeitos que deram as caras já com a montagem de *As Moscas* no final do ano de 1959, lideraram uma ruptura na estrutura amadora estabelecida dentro do Teatro de Arena. A possibilidade de fusão entre os dois grupos, algo almejado por uma parte, a partir de agora ficava mais inviável, e um projeto de profissionalização do grupo Oficina estava a partir daí colocado em pauta.

José Celso enfatizou em suas memórias a completa separação entre os dois “grupos” dentro do Oficina, e entre o grupo Arena e o grupo Oficina: “nós amadores, eles profissionais” (CORRÊA & STAAL, 1998). Um grupo que fora formado ali dentro do Teatro de Arena por aqueles “que realmente queriam fazer teatro” (CORRÊA & STAAL, 1998, p. 24). E assim se deu a formação de uma pequena liderança e um projeto que dividiu o grupo original dos tempos do Centro Acadêmico do curso de Direito. O principal meio foi uma revolta frente a exploração que afirmavam existir do profissional Arena com eles. No relato de José Celso é possível notar certo ressentimento daquele período, além de uma necessidade de afirmação de um grupo autônomo e legítimo enquanto ensaiava dentro das dependências da Teodoro Bayma.

“Peguem uns vinte ou dez por cento de bilheteria basta”. A gente não pegava nada e acabou se rebelando contra aquilo. Cortamos com eles, nos afastamos. Começamos a saber que queríamos levar nossas ideias a sério e que estava chegando a hora do curso de direito terminar (CORRÊA & STAAL, 1998, p. 25).

Esse motim foi utilizado como justificativa para deflagrar o racha interno e traçar de vez o caminho da profissionalização. Para a efetivação desse rompimento

e a organização profissional, José Celso afirmou que foi criada uma “sociedade de seis pessoas”, o “grupo dentro do grupo”, sociedade dividida em dois núcleos: um setor burocrático e econômico, que lidaria mais com os trâmites administrativos e outro preocupado com a arte produzida, a estética, a metodologia de ensaios, as peças a serem produzidas, entre outros. Essa sociedade foi formada por José Celso, Renato Borghi, Ronaldo Daniel, o grupo da arte, e Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa e Paulo Tarso, o grupo burocrático, entre outros poucos atores e atrizes que acompanharam o projeto Oficina. Após a formação dessa sociedade, a ruptura fora efetivada com o afastamento do diretor Amir Haddad, fato que era visto como primordial para o real “nascimento” de um Teatro Oficina profissional, como pode ser notado no discurso de José Celso:

[...] Amir era terrível, um diretor superautoritário [...] Fizemos então uma assembleia geral. Das quarenta pessoas do grupo, seis queriam realmente fazer teatro. Damos um golpe no Amir Haddad, fizemos uma sacanagem com ele, não me lembro muito bem como, mas passava por aquele negócio de ata e tal. O Amir era o chefe dos outros trinta e quatro e nós demos um golpe para destituí-lo, para botar tudo terra abaixo. A gente tinha que agir, inclusive não se importando os meios, as maneiras. Valia tudo, se no fim rompêssemos com aquele amadorismo, com aquela burguesia que emperrava nossa vontade, com aqueles nhen, nhen, nhens que não fodiam nem saiam de cima, que atrasavam os desejos de quem realmente queriam fazer a coisa (CORRÊA & STALL 1998, p. 30).

Entretanto, essa “sociedade de seis”, incumbida de gerir um futuro grupo profissional, logo de início, segundo José Celso, cindir-se-ia com problemas de convivência, se transformando não mais em um grupo gestor de seis, mas em uma sociedade “apaixonada” (CORRÊA & STALL, 1998) de três. Essa separação não se efetivou de forma muito amigável, como relatado por José Celso:

Nessa bagunça toda, a sociedade dos seis se cindiu logo de início. Os três apaixonados pelo teatro eram o Renato Borghi, o Ronaldo Daniel e eu; os outros três que eram mais burocratas, o Jairo Arco e Flexa, o Moracy do Val e o Paulo Tarso, corriam atrás da linha de produção. E um dia, no meio de uma reunião, o Renato quebrou uma cadeira na cabeça do Moracy e os expulsou da sociedade. Deu briga na justiça com advogado e tudo (CORRÊA & STALL, 1998, p. 31).

Outro caminho rumo ao profissionalismo era o de colocar em projeto o estabelecimento de uma sede oficial, pressuposto básico de um grupo profissional.

O espaço escolhido foi o Teatro Novos Comediantes, que já tinha sido utilizado pelo grupo nas montagens *Vento Forte* e *A ponte* no ano de 1958, alugado mensalmente e avalizado pelo pai de Renato Borghi, Adriano Borghi (BORGHI in SEIXAS, 2008). Situado na rua Jaceguai 520, aquele espaço ainda causaria problemas e imprevistos não planejados, mas que seriam resolvidos.

O Teatro Novos Comediantes era ocupado por um grupo teatral espírita que, endividado, fora despejado do local para ser alugado para o grupo Oficina. O espaço era “um galpão bem grande, palco italiano e poltronas normais, tipo teatrinho” (FRASER in LEDESMA, 2004, p.76). O que parecia perfeito para “um início” fora entregue, após a desocupação, apenas com “paredes, teto, chão de cimento batido. Os espíritas levaram cadeiras, arquibancadas, palco, cortinas, enfim, tudo que lhes pertencia. Levaram a alma e deixaram o esqueleto” (BORGHI in SEIXAS, 2008, p. 71).

Era esperado que o espaço viesse com um mínimo de estrutura para os ensaios e montagens, como cadeiras para plateia e um palco com cortina. Após alugado, surgiria apenas como um cômodo grande, sem estrutura alguma para funcionar enquanto sede de um grupo teatral. E depois de alugado não daria mais para voltar atrás.

Para modificar essa situação o grupo contratou o arquiteto Joaquim Guedes, que projetou uma espécie de teatro sanduíche, formado por duas plateias “face a face”, feitas estruturalmente em madeira, o que seria uma inovação em termos cenográficos para a época. Um teatro meio arena, como quis Fraser (FRASER in LEDESMA, 2004), muito próximo das propostas de Margo Jones que foram seguidas anos antes pelo grupo da Teodoro Bayma. Uma forma que Etty Fraser relatou ser uma cópia de um teatro que ela teria visto em Londres (FRASER in LEDESMA, 2004). Segundo a atriz, “explicamos para o engenheiro e eles fizeram esse tipo de teatro” (FRASER in LEDESMA, 2004, p.77). José Celso (CORRÊA & STALL, 1998) ressaltou a “dívida enorme” que tiveram que contrair para aquelas reformas, visto que o grupo se depararia, naquele momento, em um “barracão, alugado, vazio, sem dinheiro” (CORRÊA & STALL, 1998, p. 31), diferentemente do que fora previsto.

Para levantar os recursos e efetuar essas reformas o grupo recorreu principalmente aos pais de Etty Fraser e de Renato Borghi, que além de terem condições para bancar o patrocínio, também recorreram a amigos empresários

(FRASER in LEDESMA, 2004) que pudessem ajudar com algum tipo de investimento. O que não faltou foi vontade de investir no profissionalismo do novo grupo liderado pelos filhos. Além do mais, não faltara também anelo dos dois filhos em demonstrar trabalho e gratidão com o empenho dos pais e com o novo “projeto Oficina”. Fizeram divulgações, venderam cartões com pacotes de espetáculos nas ruas da cidade, cadeiras cativas, entre outras práticas comerciais que, inclusive, mobilizaram artistas de outras áreas como Nara Leão e Vinicius de Moraes. Borghi identifica abaixo essas práticas que foram fundamentais nesse momento e que demonstram que aquele novo grupo profissional que estava para nascer não era tão desprovido de conexões complexas com o meio cultural nacional consagrado quanto se poderia imaginar:

O que é que tinham que vir o Vinicius de Moraes e a Nara Leão, lá do Rio de Janeiro, pra fazer shows de Bossa Nova no auditório do Mackenzie, para ajudar um grupo de jovens que eles mal conheciam, a levantar fundo para a construção de um hipotético teatro? Mas eles vieram e não só uma vez, algumas vezes. As poltronas do teatro foram conseguidas através da influência do saudoso Paschoal Carlos Magno. Inventamos vários outros expedientes: livros de ouro, donativos, cadeiras cativas. Meu deus como a Etty vendeu cadeira cativa! A gente saiu no fusquinha dela vendendo no Pacaembu inteiro (BORGHI in SEIXAS, 2008, p. 68).

3.2.3 O nascimento de uma empresa e a transição do método cênico

O nascimento da empresa Teatro Oficina no ano de 1961 se deu em um período em que tanto o teatro paulistano quanto o nacional reclamavam acerca da impossibilidade da existência profissional de instituições daquele tipo de arte no país sem que fosse necessária a intervenção do Estado através de auxílios e subvenções. Foi neste mesmo ano, por exemplo, que o Teatro Brasileiro de Comédia, famoso por sua estabilidade institucional, decretou falência através de um anúncio feito por Franco Zampari na mídia local. Em meio a este panorama nada promissor para as instituições profissionais, o Teatro Oficina inaugurou sua nova sede oficial e seu estatuto de profissional no dia 16 de agosto de 1961 com a peça *Awake and Sing* de Clifford Odets, traduzida como *A vida impressa em dólar* por Elizabeth Kander. Este “rito de passagem” foi construído com direito ao corte de uma

fita simbólica pela “madrinha” Maria de Lourdes Prestes Maia (esposa do prefeito Francisco Prestes Maia), e abriu uma nova época para agora a Companhia no antigo Teatro Novos Comediantes.

Todavia, quanto a sua opção teórica de encenação, mesmo procurando demonstrar rompimento com a proposta do realismo social, a estética realista (abordada na temática existencialista), que de certa forma fora apreendida e aperfeiçoada no Arena com Boal, ainda continuava arraigada às montagens do grupo: o foco no indivíduo e suas implicações com o social, transposto neste momento através dos sucessos da *Broadway*⁹⁶.

Assim, o “realismo existencialista” proposto pelo Teatro Oficina não necessariamente deveria ser feito através de peças de autores nacionais ou com referências à realidade da sociedade mais carente, mas por quaisquer temáticas que fossem condizentes com seu projeto de representação dos problemas individuais e suas implicações sociais. Assim, assumiu-se o rompimento com um “Reader’s Digest esquerdizante insustentável para quem fez, quem viu e dispensável para quem com eles já estava familiarizado” (PEIXOTO [org.], 1982, *Dyonisos*, n° 26. p. 134), em prol de uma concepção mais ampla de engajamento político pela arte.

Posicionando-se agora com o discurso do engajamento declarado, o Teatro Oficina, como uma instituição artística profissional legítima frente ao Estado, lançou em 1962 um curso de interpretação, dizendo traduzir o polêmico “sistema” do teatrólogo russo Constantin Siergueieivitch Alexeiev (1865 – 1938), mais conhecido como Stanislavski⁹⁷ e a montagem da peça *Todo anjo é terrível*⁹⁸. Desta forma,

⁹⁶ Mesmo assim, deve-se lembrar nesse ano da montagem de *José do parto à sepultura* de Augusto Boal em 28 de dezembro, produção que teve como diretor o gaúcho Antonio Abujamra. Trabalho que “voltava” às pegadas do “realismo social” do Teatro de Arena. Após esta montagem, e constatado um fracasso sem precedentes para a empresa, o grupo retornou com os trabalhos existencialistas, adaptações da *Broadway*, montando a peça *Um bonde chamado desejo* (*A streetcar named desire*) de Tennessee Williams. Uma peça traduzida por Brutus Pedreira e dirigida por Augusto Boal que estreou em abril de 1962. Apesar da busca de diferenciação estética, é notável ainda a forte conexão com o Teatro de Arena, até com relação à escolha da direção do espetáculo. O reconhecimento de que *José do parto à sepultura* teria sido algo discrepante da primeira proposta do grupo como profissional se deu com um manifesto feito ao colocar em cartaz a peça de Williams: “*Veja hoje porque amanhã será diferente*” (1962), manifesto que procurou deixar clara a tomada de consciência que aquela empresa artística pretendia frente à sociedade a partir daquele momento: a “*complexidade de uma arte engajada*” (1962). *Enquanto tiver em cartaz Um bonde chamado desejo, estaremos tentando colaborar na continuação do desenvolvimento interrompido, pois essa é ainda nossa razão de ser. Que nosso nome se justifique como se justificou nosso prédio. Tomara que seja sempre um “veja hoje, porque amanhã vai ser diferente”* (PEIXOTO [org.], **Dionysos**, n° 26, 1982, p. 135).

⁹⁷ O chamado “sistema” Stanislavski está reunido em quatro livros. Desses quatro, dois foram publicados pelo próprio autor em vida, nas obras *Minha Vida na Arte* (1924) e uma primeira parte da obra *O Trabalho do Ator sobre si Mesmo* (1938). As outras duas foram publicadas após sua morte: o

reafirmava-se a estética realista em sua linha de interpretações cênicas buscando aprofundar nas metodologias de preparação dos atores para a imersão na realidade das personagens.

Nas palavras de Renan Tavares, a peça “revelou a postura existencialista” (TAVARES, 2006, p.24) do grupo Oficina como profissional, demonstrando que sua base temática estava referenciada pelas “propostas sartrianas no que diz respeito à centralização da temática em torno do confronto entre indivíduo e sociedade” (TAVARES, 2006, p. 24).

Entretanto, o grupo já começava a apresentar um olhar mais crítico com relação à estética de atuação realista, demonstrando pequenos sinais de mudanças provavelmente advindas com a presença de Eugênio Kusnet⁹⁹. Segundo Fernando Peixoto, os preparativos para este trabalho não se limitaram mais em apenas ler os textos e ensaios de interpretações, mas partiram de uma constante revisitação em “estudos de História, Sociologia e Economia” para aplicar a representação cênica “a partir da realidade nacional” (PEIXOTO, 1982, p.33).

que supostamente seria uma segunda parte da obra *O Trabalho do Ator sobre si Mesmo* (1950) e *O Trabalho do Ator sobre seu Papel* (1957). Segundo os pesquisadores Ana Paula Teixeira e Robson Corrêa de Camargo (CAMARGO & TEIXEIRA, 2010) esse sistema procurava resolver as contradições dos atores e atrizes no trabalho de atuação cênica, o *paradoxo do ator, segundo o velho mestre, constitui-se pelo contínuo deslocamento entre o espiritual e o físico, entre a “alma” e o corpo do ator e da personagem, numa vivência de dupla personalidade. Stanislavski assim descreve o problema que queria resolver: enquanto a “alma” do ator vive as questões cotidianas, a preocupação com a família, os problemas de sobrevivência, o corpo se vê forçado a expressar os “arranques e ímpetos mais elevados do sentimento heróico e as paixões mais avassaladoras da vida espiritual. Em face a este paradoxo, Stanislavski se propõe a construir um sistema que criasse um estado prático de vivência para o ator, similar ao da representação, que pudesse auxiliar o “estado anímico do intérprete” ou o seu “estado criador”. Que o ator vivesse simbolicamente as questões da personagem. Nesta época Stanislavski estabelecia três respostas, a primeira, a ausência de tensão muscular para o absoluto submetimento do “aparato físico” às ordens emanadas pelo artista. A segunda seria a combinação do sistema muscular com uma grande concentração mental, espiritual e física através dos cinco sentidos, de sua memória, de seu corpo, de seu pensamento, da vontade, dos sentimentos e da imaginação. A terceira resposta seria a construção de uma “segunda vida” da personagem, que se daria pela construção de uma “verdade cênica”, que deve ser construída por um “se” imaginário que o transportaria da vida efetiva, real, cotidiana do ator para a outra vida que se cria e se imagina. Uma “fé cênica”, uma “fé criadora” que cria e imagina* (CAMARGO & TEIXEIRA, 2010, pp. 12 - 13).

⁹⁸ Readaptação da peça *Look homeward Angel* de Ketti Frings traduzida por Gert Meyer e Renato Alvim, uma adaptação do romance de Thomas Wolfe por Frings.

⁹⁹ Se antes a principal referência da companhia no estilo de interpretação realista era através das técnicas do *Actor'Studio* transmitidas por Augusto Boal e pelo contato com o *Arena*, que como se sabe se referenciaram a partir de pressupostos rasos acerca das técnicas do “sistema” stanislavskiano, neste momento, a partir da presença do ator Eugênio Kusnet, o aprofundamento direto nas teorias originais de Stanislavski (que sofreram consideráveis releituras após as transposições feitas por seus alunos e as traduções no decorrer do século XX) era uma realidade possível. Entretanto, a sabida da tentativa de Kusnet em mesclar os estudos de Stanislavski com o teatro épico brechtiano (que será a escolha teórica do grupo no ano seguinte). Quanto a este assunto cf. RIZZO, Eraldo Pera. **Ator e Estranhamento**: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: SENAC, 2001.

O espetáculo da peça *Todo anjo é terrível* dirigido por José Celso foi construído almejando uma superprodução aos moldes do teatro estadunidense, assim como *Um bonde chamado desejo*, todavia se traduziu em um verdadeiro fracasso de bilheteria: “a crítica recebeu bem o espetáculo, mas o público não apareceu” (SILVA, 2008, p. 30).

Em termos estéticos e temáticos, a próxima produção do grupo teve a mesma proposta, a não ser o fato da troca de um autor estadunidense para um soviético e de ocorrer agora uma distensão no exacerbado emocionalismo anterior através de uma comédia de costumes. A montagem de *Quatro num quarto* de Valentin Katáiev¹⁰⁰ salvou as contas da companhia, visto que os gastos com a última montagem foram bem mais relevantes do que os lucros.

Com o sucesso da montagem da peça de Katáiev a nova escolha para o ano de 1963 seguiu essa proposta de autores soviéticos que acima de tudo demandava um determinado público “jovem universitário e de esquerda” (NAPOLITANO, 2001a) que se identificava com aquilo. Desta maneira, dava-se continuidade à temática existencialista agradando o público militante. Uma Companhia teatral profissional com realidade comercial não poderia viver sem público, bilheteria e capital. Tratava-se de *Pequenos burgueses*, de Máximo Górkí¹⁰¹. Para esta montagem, aprofundaram-se os estudos no “sistema” realista de Stanislavski como nunca antes feito (apesar dos indícios de rompimento com essa teoria cênica que já podiam ser percebidos em montagens anteriores), na busca de melhor representar a realidade das personagens. A completa “imersão” na memória afetiva das personagens fictícia era defendida por José Celso, entretanto, nos relatos da atriz Ítala Nandi, é possível verificar já uma tentativa de distanciamento feita nos laboratórios de Kusnet.

Foi em *Pequenos burgueses* que vivenciei o primeiro processo de interpretação nos melhores moldes stanislavskianos – análise exaustiva do texto durante um mês mais ou menos, após muito laboratório. No início laboratórios sem palavras, até que as frases começavam a brotar aos poucos da boca dos atores. A ordem era

¹⁰⁰ Peça traduzida e adaptada por Eugênio Kusnet e com direção de Maurice Vaneau, estreada em dezembro de 1962. A peça escrita por Katáiev em 1928 foi definida pelo grupo como um “vaudeville soviético” (NANDI, 1998, p. 72), um momento de pausa no emocionalismo exacerbado construído com as encenações anteriores, uma comédia de costumes da vida de dois casais frente aos novos valores da sociedade russa, construídos a partir da revolução de 1917.

¹⁰¹ Peça traduzida por Fernando Peixoto e José Celso e encenada sob a direção de José Celso. A peça estreou em agosto de 1963 e apesar de ter sido traduzida por Zé Celso e Peixoto, segundo Ítala Nandi passou por Eugênio Kusnet para uma “revisão cotejando com o original russo” (NANDI, 1998, p. 74), o que demonstra a importância de Kusnet nesse momento da companhia.

não decorar o texto: isso viria como resultado de tanto conhecimento e leitura de conjunturas [...] Com a maior atenção percebíamos nascer em nós a vida dos seres que falariam por nossas bocas e nossos corpos. Fundamental era analisar as vontades e contravontades de cada fala, minuciosamente [...] Paralelamente, eu fazia, no próprio teatro, o Curso de Interpretação com Eugênio Kusnet, que era realizado pela manhã [...] Kusnet não gostava quando os laboratórios de *memória emocional* eram levados às últimas consequências; achava isso psicologicamente perigoso. Fazer? Sim, porque realmente alcançavam excelentes resultados, mas com cuidado. Kusnet condenava quando Zé Celso ia além dos limites [...] (NANDI, 1998, p. 76).

Pequenos burgueses ficou em cartaz até o março de 1964 e pode ser vista como o limite do “realismo” cênico nas representações da Companhia. Esgotavam-se os estudos em cima das teorias de Stanislavski e voltavam-se os olhos agora às teorias do Teatro Épico brechtiano.

Entre os pressupostos do que foi chamado de Teatro Épico por Bertold Brecht está o efeito de estranhamento ou distanciamento da cena e da ficção por parte do espectador e do ator. Nesse sentido busca-se um cenário que explicita sua estrutura fazendo com que o espaço cênico esteja claro para o espectador, impossibilitando a confusão com a realidade das personagens. O ator tem que ter consciência da ficção e da realidade da personagem, e não vivenciá-la. O enredo não necessariamente se desenvolve em um encadeamento linear cronológico entre as cenas, podendo misturar informações do passado, do presente e do futuro, além do concomitante intuito reflexivo crítico com a transposição da cena.

Nesse sentido, a escolha de *Andorra*, montagem de outubro de 1964, representou para o grupo uma transição teórica que fora responsável por mudanças significativas em sua trajetória nos anos seguintes. Transição que não abdicou totalmente do ilusionismo na metodologia dos atores, mas que deixou a estrutura realista na montagem da peça totalmente em segundo plano, favorecendo elementos simbólicos e racionais que trouxeram relações com o contexto político cultural brasileiro.

4. ANDORRA: IMAGENS DE UMA RUPTURA

[...] A peça é um soco na consciência de cada um, no comodismo de cada um; nas nossas pequenas e aparentemente insignificantes covardias cotidianas; em nossa absoluta irresponsabilidade perante nós mesmos, os outros homens e a própria história. O espetáculo precisa ser visto por este ângulo: judeu, na peça, significa qualquer bode expiatório. A peça mostra quem cria o bode. E mostra o comportamento de uma cidade em relação ao bode. A peça propõe um exame de consciência (PEIXOTO, 1966)¹⁰².

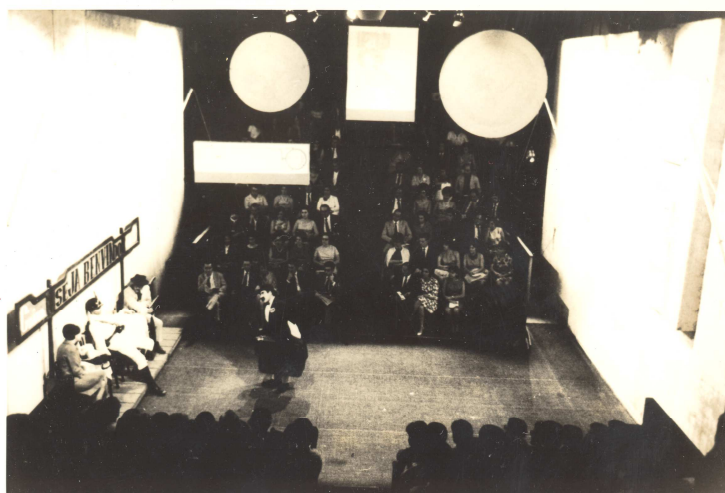


Imagem 36 – Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem 36 é possível notar uma fotografia da montagem da peça *Andorra*, de Max Frisch, feita pelo Teatro Oficina em outubro de 1964. Esta imagem é um indício de uma produção artística engajada, de protesto político e que ao mesmo tempo surgiu como questionadora de sua própria forma. Faz parte de um momento peculiar do grupo Teatro Oficina, marcado por uma transição teórica cênica e no trato com o conjunto de elementos que faz parte da atividade teatral, em especial, o público. Com essa montagem a Companhia foi além da articulação comum no teatro da época entre literatura, interpretação e realismo. O grupo paulistano optou a partir daquele momento por um afastamento entre atores e personagens, consequência das novas teorias que possibilitaram romper em partes com a ilusória “quarta parede” que divide palco e plateia, busca comum, mas não

¹⁰² Programa da montagem de *Andorra*, de Max Frisch no Teatro *Maison de France* no Rio de Janeiro em 1966.

sempre exitosa, do teatro moderno. Com uma arte questionadora de sua forma, o Teatro Oficina problematizou as especificidades do estilo cênico sem fugir da “obrigação” de representar um protesto político frente ao golpe de estado que se instaurara naquele momento e sem fazer um teatro militante aos moldes do realismo social apreendido no Teatro de Arena.

A opção por uma renovação na forma artística dando continuidade às temáticas existencialistas que sobreviveram após o contato com o Arena será abordada nesse capítulo, em um momento em que o Teatro Oficina se consagra com um texto engajado num ano problema para a política nacional: 1964. Com a montagem da peça *Andorra* em outubro deste ano, o grupo marcou o início de uma série de transformações que aconteceram em seu espaço de trabalho que calcaram profundamente sua história e a história do teatro brasileiro.

Objetiva-se demonstrar neste capítulo que a montagem de *Andorra* deve ser notada como uma procura em estabelecer um maior contato com a sociedade através da arte (representada pelo público teatral) e que se caracterizou como um trabalho que reforça a identidade do Teatro Oficina como um grupo artístico de vanguarda (um dos primeiros grupos profissionais de teatro que, a partir de sua arte, trouxe elementos que questionaram indiretamente o contexto do golpe militar brasileiro e que trouxe, a partir daí, uma série de novas questões acerca da estética teatral).

Dando continuidade à narrativa da história do teatro paulistano pela análise de suas fotografias, nota-se, no que diz respeito às representações fotográficas da cena, o público (que antes aparecia como resultado de um processo histórico de modernidade do teatro nacional), efetivamente “trabalhado” na concepção da obra, dialogando diretamente com produções de outros gêneros artísticos dessa década. Percebe-se que as transformações que se iniciam com este trabalho foram visíveis na cenografia, no texto, no experimentalismo artístico, nos questionamentos acerca da arte, no ativismo político do grupo, entre outras. Desta maneira, confirma-se o caráter vanguardista desta encenação em 1964, uma faísca de uma chama que nos anos seguintes se deflagraria com mais intensidade.

4.1 IMAGENS DE UM PROTESTO: MARCAS DE UMA TRANSFORMAÇÃO

Nos primeiros meses do ano de 1964 o grupo Oficina ensaiava a peça *Pena que ela seja uma P...* de John Ford, um trabalho que foi imediatamente interrompido com a notícia do golpe militar efetivado em abril daquele ano. Com a percepção da ruptura político institucional do país, foi colocada em cartaz outra peça, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, que estreou em maio de 1964. Uma comédia de Glauco Gil dirigida por Benedito Córsi. De certa forma, uma estratégia para não se comprometerem tanto em um período de agitação política. Nesse momento, José Celso, Renato Borghi e Fernando Peixoto se afastaram do grupo por algumas semanas, supostamente por estarem envolvidos em uma lista de perseguidos do novo governo que se instaurava.

Logo após o golpe de Estado começava a repressão dos golpistas nos espaços ocupados pela esquerda nacional. O Comando Geral dos Trabalhadores – CGT, a UNE, as Ligas Camponesas, a Juventude Universitária Católica, a Ação Popular sofreram com a repressão já no primeiro mês do golpe. Nos espaços artísticos não foi diferente, circulavam-se notícias de que o Teatro de Arena teria sido invadido, de presos e perseguidos que sumiam, e assim se criava um discurso do medo que começou a se disseminar pela sociedade e ajudou na construção de um estereótipo que seria comum a partir daí: o subversivo. Este, como se sabe, não necessariamente deveria estar ligado a um partido ou agremiação política declarados de esquerda, bastasse ter cabelos e barbas maiores (talvez tidos como símbolos da revolução cubana) e estar ligado a instituições estudantis ou artísticas para ser visto com desconfiança pelos militares.

Ítala Nandi demonstra o clima de instabilidade que rondou a sede da Companhia logo após o golpe militar, relatando parte da insegurança que o grupo vivenciou frente à intimidação policial iniciada naquele contexto:

Em 3 de abril, três dias após o golpe militar, não foi possível fazer *Pequenos Burgueses*: o espetáculo foi suspenso pela censura quase na hora de começar. Não havia segurança para os atores e chegavam notícias alarmantes: Zé Celso, Renato e Fernando estariam em uma lista de perseguidos. Amigos nos telefonavam dizendo que o Arena tinha sido invadido pela polícia; que ninguém sabia de Boal e Guarnieri. As notícias transmitidas pelo rádio eram

as mais contraditórias e não eram divulgadas, naturalmente, nenhuma palavra sobre perseguição a intelectuais (NANDI, 1998, p. 91).

O próprio Teatro Oficina, apesar de se colocar como um grupo engajado politicamente e da declarada admiração pelo famoso ativista político Jean-Paul Sartre (que nesse momento nutria publicamente uma admiração pela revolução cubana), não tinha nenhum vínculo partidário com grupos de esquerda, ainda assim não escapou da perscrutação dos golpistas. Nandi narra algumas atitudes tomadas naquele momento vistas como mais “condizentes” com aquela situação extraordinária, descortinando, ao final, o estereótipo comum que passou a ser perseguido tanto pelos militares, como pela sociedade civil:

Naquela noite deixamos o teatro em pequenos grupos. Os camburões estavam em torno do teatro. Os policiais observavam nossos movimentos. Tínhamos que nos reunir em território neutro, nem no teatro, nem em quaisquer dos apartamentos do pessoal do grupo. Acabamos indo para o de Geraldo del Rey e Tânia Carvalho. Primeiro, começou a sessão de cortar cabelos e barbas – afinal fazíamos uma peça russa onde todos os homens usavam cabelos e barbas longas e dizia-se que todo subversivo usava cabelo comprido (NANDI, 1998, p. 91).

Foi em cima da construção do estereótipo do subversivo e da concomitante perseguição a este, principalmente após o golpe militar, que o grupo buscou inspiração para a sua próxima montagem: *Andorra* de Max Frisch, peça traduzida por Mário da Silva. Uma peça que traz uma temática de perseguição a um grupo étnico (judeus) e faz alusão aos regimes totalitários europeus, interpretada pelo Teatro Oficina em um momento de perseguição política no Brasil, com uma metodologia cênica que induzia à adequação crítica ao contexto: o Teatro Épico. Deste modo, após Zé Celso, Renato Borghi e Fernando Peixoto voltarem daquilo que os três denominaram de “férias forçadas” (CORRÊA; STAAL, 1998); (PEIXOTO, 1982); (BORGHI in SEIXAS, 2008), o grupo optou por montar uma peça política, com um texto típico do teatro de protesto europeu do pós-guerra, dando assim continuidade à temática existencial ao trazer o problema do acossamento social motivado pelo preconceito. *Andorra* (a nação da peça), como quis o autor (FRISCH, 1964), não deveria ser confundida com o pequeno país europeu que leva esse mesmo nome, ou mesmo com um espaço específico, *Andorra* é um conceito, um

símbolo, aplicável perfeitamente para quaisquer realidades que trouxessem à tona discussões acerca do preconceito, da perseguição e da indiferença humana.

Rudolf Máximo Frisch foi um arquiteto suíço, nascido em Zurique, escritor de algumas novelas que exploraram questões relacionadas às individualidades e às identidades humanas nas sociedades modernas. Além disso, Frisch trazia em seus textos questões políticas recentes exploradas de forma crítica como, por exemplo, o papel do colaboracionismo na segunda guerra mundial, dando uma ênfase especial à neutralidade de seu país naquele contexto. Era um típico escritor engajado e existencialista, assim como as propostas do grupo Oficina se colocavam. Em *Andorra*, a indiferença da população com o preconceito e com a perseguição do Estado à alteridade é explorada, trazendo a questão do antissemitismo ainda latente (como ecos da segunda guerra) na Europa e no resto do mundo. A relação da peça de Frisch com a história recente era óbvia frente ao choque do pós-guerra e às descobertas das atrocidades do regime nazista, mas o seu foco em *Andorra* não estava no Estado e no regime de exclusão, mas na exclusão social causada pelo julgamento e pelo preconceito de um sujeito que era considerado naturalmente diferente, precipitadamente. A partir desse preconceito era dada a construção de um “bode expiatório” social, o judeu, através de traços comuns estereotipados como: a falta de sentimentos; o gosto exacerbado por dinheiro; aquele que não tem pátria; orgulhoso por natureza; prepotente; entre outros.

Foi em cima desse símbolo, o “bode expiatório” da peça de Max Frisch, da construção de estereótipos que alicerçam certa perseguição social, que o grupo Oficina buscou a relação crítica com seu contexto, uma metáfora necessária para um momento também de perseguição e de construção de estereótipos no Brasil, aliando ao texto a nova tomada de posição estética, lançando mão de recursos anti-ilusionistas e uso da história com parábola.

O conceito de subversivo foi construído no país nos anos 1960 pelo jargão militar, apontando o sujeito que se fazia perigoso à nação, em especial o comunista. O termo subverter é encontrado no Artigo 141, parágrafo 5º da Constituição de 1946, utilizada, como se sabe, para justificar o golpe de Estado de 1964, ao tratar dos “direitos e garantias individuais” e a intolerância quanto às práticas de subversão da ordem pública:

Art 141 - A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, a segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 5º - É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos não dependerá de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe (BRASIL, Constituição, 1946).

Assim se deu não só pelo estado brasileiro, mas como por boa parte da sociedade civil¹⁰³, da mídia e mesmo de setores civis ligados à política a construção e elaboração de marcas que identificavam o sujeito subversivo, o comunista, marca de perigo para o Estado e para a Constituição, pessoas que eram tidas como terroristas e que precisavam ser apontadas e discriminadas pela sociedade civil. Deste modo, o governo militar legitimava seu golpe justificando-o na necessidade de defesa da Constituição Federal pelo iminente perigo subversivo que rondava o solo nacional.

As pessoas identificadas como subversivas eram cada vez mais destacadas, estereotipadas e perseguidas com o desfecho da guerra fria no mundo e a crise do governo de Goulart no Brasil, deposto com a acusação de ser ele próprio um “perigo comunista”. Algumas características para a identificação do subversivo político – aquele que supostamente pregaria a “doutrina” da subversão à ordem política – foram criadas e reforçadas principalmente por propagandas estadunidenses que vinham para a América Latina com o programa “Aliança para o Progresso”, no intuito de esclarecer a sociedade no reconhecimento e nas intenções de determinados sujeitos e propagandas políticas¹⁰⁴. Outras eram veiculadas em livros e obras do exército, como os Inquéritos Policiais Militares – IPM, que traziam uma série de características identificáveis dos sujeitos e suas práticas de agitação e subversão políticas.

¹⁰³ São conhecidas as versões da “Marcha com a Família com Deus pela Liberdade” que antecederam e legitimaram o golpe militar no país frente à sociedade civil com o lema Deus, Pátria e Família.

¹⁰⁴ Cf. SILVA, Vicente Gil da. **A aliança para o progresso no Brasil**: de propaganda anticomunista a instrumento de intervenção política. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

Segundo José Celso¹⁰⁵, que foi o diretor de *Andorra* naquele momento, a escolha dessa peça foi motivada pelo período de caça aos comunistas, e a caça aos judeus se tratou de uma metáfora estratégica do grupo, um momento da censura institucional no país quando ainda era possível driblá-la, reivindicando e trabalhando com problemas políticos, o que, como se sabe, mais tarde com o advento do AI-5 ficou praticamente impossível. Nas palavras do diretor da montagem:

E no que nós voltamos a trabalhar, nós passávamos, em 1964, por toda aquela era de caça aos comunistas. Então nós trabalhamos com a metáfora de caça aos judeus de Max Frisch. Agora esteticamente essa peça tem uma coisa muito bonita, que ela é toda em branco, preto e só tem um personagem que usa vermelho... Branco, preto e vermelho... Quem fez o cenário e o figurino foi um grande artista que foi o Flávio Império. E o Flávio Império utilizou um espaço, o Teatro Oficina, que depois foi queimado por grupos paramilitares. Ela tinha duas plateias, era como é o SESC hoje, e ele propiciava aquela proximidade do Teatro de Arena, mas ao mesmo tempo ele possibilitava fazer também, se fosse possível, a expressão plástica, que o Flávio Império então utilizou muito bem em *Andorra*. Ele pôs no centro um tapete escuro preto, vestiu paredes enormes, com pé direito muito alto, que o Oficina sempre teve, de brancas, e atrás dessas paredes ele também fazia projeções, pela iluminação, ele produzia efeito de iluminação, e em cima muito alto ele colocou também como se fossem luminosos, mas como projeção, com luz dentro, como se fosse um abajur, e carrinhos que entravam e saíam em uma cena da peça (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 74) .

Andorra, além da literatura de protesto trabalhada enquanto metáfora, se traduziu em uma descontinuidade estética para a Companhia, referenciada no Teatro Épico de Bertold Brecht e colocada em prática nos elementos visuais construídos no espetáculo, como pode ser apreendido no discurso supracitado de José Celso quando o mesmo referencia a expressão plástica trabalhada na montagem por Flávio Império.

Foi com a montagem de *Andorra* que a transição de referências teóricas se efetivava no grupo Teatro Oficina. Esgotavam-se os estudos do realismo cênico, apreendidos através das técnicas do *Actor's Studio* com Augusto Boal e do estudo do “sistema” Stanislavski com Eugênio Kusnet, e iniciavam-se as experimentações

¹⁰⁵ CORRÊA, José Celso Martinez. **Entrevista concedida a José Gustavo Bononi** em 26/05/2011. 68 minutos, fotografada e gravada em formato WMV digital. Acervo do autor (com cópia encaminhada para o Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP). São Paulo, 2011.

com elementos anti-ilusionistas, simbólicos e descritivos de Bertold Brecht¹⁰⁶. A cenografia de Flávio Império trazia essa característica cênica, muito mais descritiva e menos realista, e, além disso, em constante diálogo com as vanguardas artísticas nacionais do período.

A montagem da peça de Frisch no ano de 1964 foi amplamente fotografada, como sugeriu José Celso em sua entrevista concedida para esta pesquisa. Segundo ele, seria possível até “fazer uma fotonovela” (CORRÊA in BONONI, WMV digital, 2011) reconstituindo cada ação da ficção e da adaptação feita pelo Teatro Oficina. Segundo o diretor foi um trabalho feito por Maria Thereza Vargas, a quem, de acordo com ele, se deve a prática de fotografar o teatro cena por cena nesta época no Brasil (CORRÊA in BONONI, WMV digital, 2011). Para José Celso o ímpeto em registrar a montagem cena por cena partiu de uma “influência” recebida no Brasil dos *modelbuchs*¹⁰⁷ feitos por Brecht no *Berlin Ensemble* como prática de registro e estudo das montagens (CORRÊA in BONONI, WMV digital, 2011). O diretor da montagem reforça, *Andorra* surgiu dessa “influência” sendo uma das primeiras experiências de se registrar a montagem teatral cena por cena no Brasil.

Esse dado ajuda a mapear parte dos usos da fotografia feitos no teatro brasileiro moderno nessa década. Apenas sobre a montagem de *Andorra*, por exemplo, tem-se o significativo número de 363 imagens fotográficas, além de alguns ensaios para divulgação. Neste trabalho, o que se procurava era o valor de registro, apesar de se ter novos profissionais de fotografia disponíveis no país que se aperfeiçoavam no que diz respeito às técnicas estéticas na construção da imagem. Um registro para ulteriores estudos do espetáculo, como as posições dos atores, a cenografia, os figurinos, a disposição da plateia, as reações do público, entre outros. E um registro que, no caso da História, possibilita reconstituir a produção feita

¹⁰⁶ Entretanto, nota-se a utilização de elementos realistas na montagem da peça de Frisch (o que era sugerido mesmo pelo autor) e nos ensaios. Como já referenciado no capítulo anterior é conhecida a tentativa de Kusnet (que nesse momento era um dos mentores do grupo) em amalgamar os paradigmas de encenações construídos por Stanislavski e Brecht (as principais [e praticamente únicas no teatro brasileiro] da época).

¹⁰⁷ Nas palavras de Rodrigo Garcez: *o modelbuch foi uma tentativa de sistematizar cientificamente o processo coletivo de criação teatral que ocorria no Berliner Ensemble. Durante o processo de Montagem, as notas, partituras e fotografias de cena eram reunidas continuamente num livro que ia evoluindo à medida que a estreia se aproximava. Esse livro coletivo, fortemente visual e mimético, serviria para provocar os artistas futuros à evoluir com a obra cênica modelar; na medida que as modificações introduzidas propusessem uma imagem de realidade mais fiel à verdade, mais rica em conclusões ou mais satisfatória do ponto de vista artístico* (GARCEZ, 2003, p. 104).

naquele contexto, uma arte efêmera que permanece em imagens, texto e memórias pessoais. Vejamos.

4.1.1 Imagens, texto e os efeitos de sentido da adaptação

A estória de Frisch se passa em dois atos e doze quadros com doze personagens que representam o espaço social da simbólica nação de *Andorra*. A nação, além das personagens, também é representada segundo a proposta do grupo pelo público presente. As principais personagens utilizadas na interpretação do grupo foram: a protagonista *Andri*, suposto “judeu” que vive discriminado pelos demais moradores, acha que foi adotado pelo professor (nomeado de *Mestre Escola* pelo grupo Oficina), sonha em aprender o ofício de marceneiro, morre ao final da peça; o *Mestre escola*, pai natural de *Andri* com uma mulher da nação vizinha, por ser pai em um relacionamento extraconjugal ele espalha para os andorranos que teria resgatado e salvado *Andri*, judeu, da nação vizinha totalitária e antisemita, mentira que fará com que seu filho sofra as perseguições de seus conterrâneos; *Barblin*, filha natural do *Mestre Escola*, irmã por parte de pai e apaixonada pelo suposto judeu sem saber que este é seu irmão, vive junto de *Andri* em um clima de romance incestuoso; o *Soldado*, um sujeito ríspido e agressivo, o principal vilão, estupra *Barblin* na peça, vive acusando e apontando as supostas fraquezas da protagonista por ser judia; o *Marceneiro*, que passa todo o enredo da peça cobrando uma quantia alta do *Mestre Escola* para que assim ensine o ofício de carpinteiro para seu filho – estratégia utilizada por não querer ensinar sua profissão a um judeu; o *Padre* que vive se preocupando com os moradores de Andorra e com a aparência branca da cidade e de sua paróquia; o *Alguém*, personagem que sempre aparece de forma misteriosa para dar continuidade a algum diálogo ou ação da trama; o *Médico*, um sujeito que se mostra extremamente patriota, viajou o mundo todo, como sempre gosta de ressaltar em suas falas, comparando e exaltando as virtudes de sua pátria Andorra; *Hidalga*, assim chamada na interpretação do Oficina, a *Senhora* de Max Frisch com quem o *Mestre Escola* tivera um relação ao “lado de lá” de Andorra, mãe natural de *Andri*; a *Mãe*, esposa do *Mestre Escola* em Andorra, mãe adotiva de *Andri*

e natural de Barblin; o *Hospedeiro*, dono de um albergue local, vive exaltando a hospitalidade de sua nação; e o *Coroinha* que acompanha o *Padre* na paróquia. Na peça, praticamente todas as personagens estão envolvidas emocionalmente com a trama da protagonista judia que sofre com as perseguições de seus próprios conterrâneos. Além desses principais, mais quatro papéis mudos fazem parte da trama: *Um Idiota* que apenas passa entre as conversas, ri e abana a cabeça; os soldados de farda preta invasores da nação vizinha, nomeados apenas como *um soldado* na adaptação do grupo; *O inspetor de judeus*; e o *povo andorrano* representado pela imagem teatral do público.

4.1.2 A construção da tensão

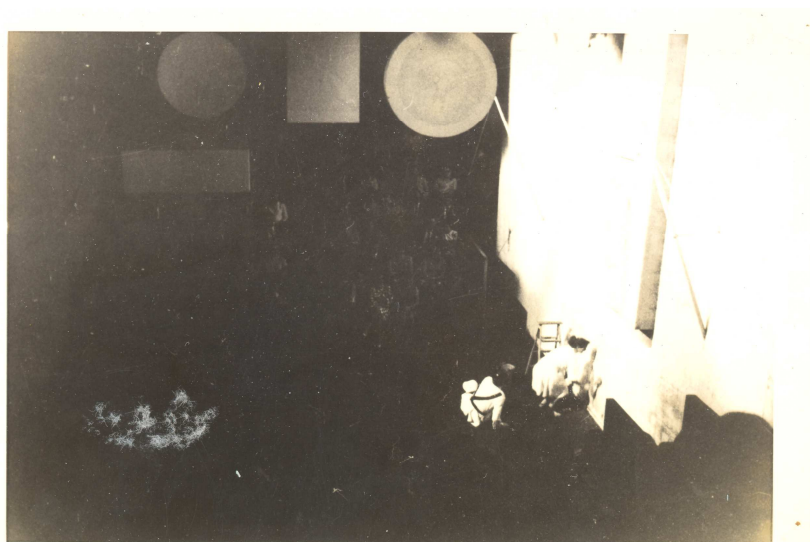


Imagem 37: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

As imagens 37 e 38 trazem um registro *bird's-eye view*¹⁰⁸ do que provavelmente foi o primeiro momento dessa montagem de 1964. Assim como a imagem 36, ambas buscam a partir de um olhar superior uma visão geral da cena. Tais tomadas vistas de cima foram recorrentes no olhar do fotógrafo que fez o registro dessa montagem (como se conferirá em outros momentos) e demonstram certa preocupação com o enquadramento visando uma composição trabalhada da

¹⁰⁸ Enquadramento a partir de uma vista elevada, aérea, como se fosse o olhar de um pássaro.

imagem, apresentando as interpretações do ator e da atriz bem como um plano geral do ambiente teatral. Cotejando-as às fotografias com o ângulo de tomada semelhante das montagens de *A incubadeira*, analisadas no capítulo anterior, percebe-se uma busca por um enquadramento em termos formais, uma definição do referente mais nítida e o uso consciente da própria iluminação, já que visivelmente se trata de um flagrante no ato de espetáculo. Notadamente trata-se de uma fotografia feita com caráter profissional (apesar da falta de nitidez da imagem), pressuposto chegado pela busca de um enquadramento que abarcasse a cena construída pelos atores e a plateia ao fundo.

Destacados pela iluminação na imagem da foto estão as personagens *Barblin*, interpretada por Mirian Mehler, que aparece em cena com uma pequena escada ao seu lado, pintando o muro da casa de seu pai (o *Mestre Escola*) com a cor branca para o então dia festivo de São Jorge que ocorreria no dia seguinte e o *Soldado*, interpretado por Oswaldo de Abreu¹⁰⁹, agachado e provavelmente importunando-a (o que fará durante boa parte do enredo), uma cena que pode ser percebida no diálogo original da peça de Frisch trazida adiante:

Casa andorrana. Barblin, com um pincel preso num pau comprido, caia um muro alto. Um soldado adorrano, de uniforme cinzento-esverdeado está encostado ao muro.

Barblin: Quando te fartares de olhar para as minhas pernas, talvez repares no que estou a fazer. Estou a cair. Porque amanhã é o dia de São Jorge. Já te esqueceste? Estou a cair a casa de meu pai. E vocês, soldados, que fazem? Andam a vadiar pelas vielas, com o polegar metido no cinto, e entretêm-se a espreitar-nos para dentro das blusas mal a gente se abaixa.

O soldado ri.

Estou noiva.

Soldado: Noiva!

Barblin: Pareces um palhaço quando ris.

Soldado: O teu noivo é um frangote?

Barblin: Porquê?

Soldado: Porque nunca o mostras a ninguém.

Barblin: Deixa-me em paz (FRISCH, 1961, p.11).

¹⁰⁹ Substituído em outras encenações por Mauro Mendonça.



Imagem 38: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

O texto de Frisch interpretado pelo grupo não é linear, ou seja, o desencadeamento dos fatos e acontecimentos intrínsecos à narrativa que definem a estrutura da trama não apresenta uma linguagem diacrônica, cada cena representa uma ação diferente, acumulando informações acerca das personagens e da convivência insuportável de *Andri* com os demais moradores de Andorra. No final de cada quadro se dão as lamentações das personagens (imagem 39) por algo que já acontecera com o então jovem judeu. O final já está dado, o texto caminha para uma tragédia já concebida, um *telos* já informado para a plateia. Características reafirmadas com as novas teorias teatrais assumidas.



Imagem 39 – Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

A imagem 39 demonstra um dado importante dessa produção. O marceneiro fala diretamente com os cidadãos de Andorra, ou seja, o público da peça, olhando fixamente para eles. Outras entradas como essa, com outras personagens, também assim fizeram. Um indício claro da tentativa de quebra do ilusionismo proposto pelo teatro moderno de então. Um indício claro de uma proposta vanguardista que nascia. Não era um diálogo com o público sobre uma encenação que se pressupunha realista ou como deveria terminar aquela ação. Era uma obra cênica que colocava o público dentro da arte, de forma reflexiva, de uma maneira a não fazer com que ele se confundisse com a trama, mas sim fazer com que ele refletisse acerca de sua realidade a partir dos dados obtidos pela obra.

Somado a isso, o texto faz uso da história como parábola e a consequência da ação tem mais importância do que o próprio conflito. Em primeiro plano, destacadas com um foco de luz, as personagens fecham as divisões de cena se redimindo de uma suposta culpa pelo excesso de preconceito que tiveram com *Andri*, pois não sabiam que se tratava de um não judeu. Na imagem 39 pode ser visualizada uma dessas cenas que trazem uma discussão direta com o público. O marceneiro olha fixamente para a plateia, a justificativa dada pela personagem é compartilhada com os cidadãos, que são representados pelo público, passivo, que nada fazia com toda aquela desgraça e só poderia compartilhar com as desculpas dadas pela indiferença das personagens (o lavar as mãos em público).

Marceneiro: Confesso: todos nós nos enganamos nesta história. Nesta altura naturalmente também acreditei naquilo em que toda a gente acreditava, nessa altura. Ele próprio também acreditou. Até o último momento. Um menino judeu que o nosso professor salvara das fardas negras, do lado de lá, era o que constava, e todos achávamos bem e louvável que o professor o tratasse como se fosse seu próprio filho. Pelo menos eu achava aquilo extraordinário. Porventura fui eu quem o levou ao pelourinho? Quem ia acreditar que o Andri era mesmo filho dele, filho do nosso professor? Porventura tratei-o mal quando ele era meu moço de cozinha? Não tenho culpa que as coisas tivessem chegado a este ponto. É tudo o que posso a dizer depois de tantos anos. Não sou culpado (FRISCH, 1961, p. 34).

Nesse sentido, a forma do texto épico de Brecht está evidente em algumas características da peça, o que caracterizou esta montagem como uma descontinuidade estética com o trabalho ilusionista que vinha sendo feito até então. Nesse sentido, a estrutura do texto de Frisch, adaptado e montado pelo grupo

Oficina, tem a necessária característica didática ao teatro preconizada por Brecht. Segundo Brecht, analisa Furtado (1995):

Si se quería proporcionar a los esfuerzos un sentido social era preciso orientarlos hacia un fin: poner al teatro en condiciones de esbozar, con medios artísticos, una imagen del mundo y modelos de convivencia entre los hombres que possibilitaran espectador la comprensión de su medio social y le permitieran dominarlo a través de la razón y del sentimiento (BRECHT, 1939, p. 121 apud FURTADO, 1995, p. 12).

O Teatro Épico brechtiano é caracterizado, “a grosso modo”, pela oposição ao teatro clássico aristotélico. Segundo Anatol Rosenfeld¹¹⁰, essa característica de oposição se dá por duas motivações. A primeira por não mais representar as relações individuais inter-humanas, e sim as determinantes sociais dessas relações. Para Brecht, analisa Rosenfeld, a forma épica é a única maneira de “apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem só pode ser compreendido na base dos processos dentro e através dos quais existe.” (ROSENFELD, 2004, pp. 147-148). A segunda se efetiva pela compreensão do espaço físico de encenação e dos elementos visuais da composição cenográfica, a busca por uma cenografia descritiva e “científica” é responsável pela concepção crítica do público. Esta última, no caso da montagem do Oficina, será observada mais adiante.

O segundo quadro é um momento onde Frisch demonstra a complexa relação estabelecida entre as personagens *Andri* e *Barblin* que vivem juntas na casa do *Mestre Escola* – chamado algumas vezes na peça pelo nome de *Can*. Pai natural tanto de *Andri*, quanto de *Barblin*, *Mestre Escola* não suspeitava, até este momento da peça, que elas viviam em um clima de romance, um noivado velado. Como pode ser notado no discurso de lamentação do *Marceneiro* feito já ao final do primeiro quadro, *Andri* era, para todos em Andorra, inclusive para ele próprio, “um menino judeu que o nosso professor salvara das fardas negras” (FRISCH, 1961).

Andri e Barblin à entrada do quarto de Barblin.

Barblin: Estás a dormir, Andri?

Andri: Não, não durmo.

Barblin: Porque não me dás um beijo?

Andri: Estou acordado, Barblin, estou a pensar.

¹¹⁰ Cf. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. Perspectiva: São Paulo, 2004.

Barblin: Há tanto tempo! (FRISCH, 1961, p. 35).

Este quadro também é um momento da peça em que *Andri* demonstra sua preocupação quanto à discriminação percebida nas falas e nos olhares dos andorranos com quem convive e nesse sentido, Max Frisch, além de apontar para os preconceitos construídos acerca dos judeus, deixa a entender como a protagonista também começa a acreditar no que lhe é apontado pejorativamente: “Será verdade o que as pessoas dizem?” (FRISCH, 1961, p. 35), pergunta *Andri* a *Barblin*. E ele mesmo se responde: “Talvez tenham razão [...] Dizem que gente de minha laia não tem sentimentos” (FRISCH, 1961, p. 35). As personagens podem ser visualizadas na imagem 40:



Imagem 40: Ensaio fotográfico da peça *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

A imagem 40 traz duas fotografias de um ensaio fotográfico que retrata as personagens irmãs. Certamente o objetivo desse ensaio era o de representar uma cena de companheirismo entre *Barblin* e *Andri*, que foram interpretadas respectivamente por Mirian Mehler e Renato Borghi (a irmã e o “judeu”), com o possível intuito de divulgar do espetáculo. O plano do enquadramento é um recorte em plano americano dos atores, na altura de seus joelhos que, ao focar em mãos e pernas, contribui para reforçar o sentido dramático da ação, sentido enfatizado na cena pelas expressões de seus semblantes. A imagem é construída como uma cena representativa da perseguição ao “bode expiatório”, sentido geral da peça, no papel do “judeu” assustado sendo apontado por mãos figuradas na parede. As mãos representam a indicação do preconceito, da alteridade e do perigo que aquele indivíduo representava para a sociedade. As acusações gravadas no plano de

fundo, como que pichadas, dão a forma da expressão pública realçando os comentários dos moradores de Andorra: “O que provoca mudanças”; “o odiado”; frases que, além de simbolizarem o preconceito proposto na peça de Frisch, na proposta do Oficina também fizeram referências ao suposto “bode expiatório” nacional.

Segundo Anatol Rosenfeld, escrevendo naquele mesmo ano para o jornal *Crônica Israelita* acerca daquela montagem disse:

Andorra, de Max Frisch, é antes de tudo a rigorosa demonstração do mecanismo psicológico do preconceito, exemplificado através do anti-semitismo (como poderia ter sido exemplificado pelo preconceito contra os homens de cor ou os homens de pé chatos) (ROSENFELD, 1993, p. 137).



Imagem 41: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Já a imagem 41 traz *Andri* segurando alguns pedaços de madeira (o que se pressupõe serem restos de uma cadeira) e olhando com jeito de inconformado para uma pessoa que está de costas na fotografia. Esta imagem fotográfica representa uma cena do terceiro quadro da peça, onde se trava um diálogo entre *Andri* e o *Marceneiro*. Interpretado na montagem por Fuad Jorge, o *Marceneiro* avalia uma cadeira feita por *Andri*, que até este momento da peça era um candidato a seu aprendiz. De frente para a câmera está *Andri*, de costas o *Marceneiro* e atrás, duas outras personagens homens, o *Aprendiz* oficial, que se pressupõe pelo figurino, conversando com alguém e reparando com um olhar de deboche o então judeu.

Esses olhares para *Andri*, comuns também entre as outras personagens na narrativa da ficção, representavam o preconceito da população de Andorra e foram sugestivamente colocados ao fundo na tomada desta fotografia, o que denota certa natureza intencional do enquadramento fotográfico mesmo se tratando de um flagrante. Como na cena as duas personagens atrás ilustram a forma como os moradores de Andorra lidavam com *Andri*, o fotógrafo enquadrou a situação valorando a cena principal, mas não deixando de retratar o momento de discriminação.

Nesse momento da montagem duas cadeiras estão em cena: a construída por *Andri*, sobre a qual está sentado Fuad Jorge, o *Marceneiro* e uma nas mãos de *Andri*, quebrada, feita pela personagem *Aprendiz*, interpretada por Cláudio Marzo¹¹¹. A cadeira feita pelo *Aprendiz* não fica boa e se desmonta assim que testada pelo *Marceneiro* que as testava com o intuito de qualificá-las. Já a de *Andri* fica firme, como ele mesmo afirma na peça: “essas não são das que caem” (FRISCH, 1961, p. 42). Todavia, como era de se esperar, o *Marceneiro* nega acreditar que a boa cadeira tinha sido construída por *Andri*, e no desenrolar desta ação profere novamente o exacerbado preconceito antissemita pedindo para que *Andri* desista de ser marceneiro e vá trabalhar direto com o dinheiro preenchendo os boletins de encomendas, pois isso estaria no sangue de sua gente.

Andri: Hoje é sábado.

Carpinteiro: E que tem isso?

Andri: É por causa de minha prova de aprendiz. O senhor disse: no último sábado deste mês. Aqui está minha primeira cadeira.

O carpinteiro pega na cadeira

Não é essa, é aquela.

Carpinteiro: Não é fácil uma pessoa chegar a carpinteiro, se isso não lhe está na massa do sangue. Não é nada fácil. É como te há-de estar a massa do sangue? Eu bem o disse ao teu pai. Porque não vai antes para o caixeiro? Era preciso que tivesse sido criado no meio da nossa madeira, da nossa, percebes? Por mais que vocês falem dos vossos cedros do Líbano, aqui, nesta terra, trabalha-se em carvalho andorrano.

Andri: Isso é faia.

Carpinteiro: Queres dar-me lições a mim?

Andri: Julgava que me estava a fazer uma pergunta de algibeira.

O Carpinteiro experimenta arrancar uma perna à cadeira.

Andri: Mestre, essa não é a minha!

Carpinteiro: Pronto! _

O carpinteiro arranca uma perna da cadeira.

¹¹¹ Substituído em outras encenações por Ezequiel Neves.

Eu logo vi.

O carpinteiro arranca as outras três pernas à cadeira.

— autênticas coxas de rã, coxas de rã. E queria que eu pusesse à venda uma porcaria destas? Uma cadeira do Prader, sabe o que isso quer dizer — pega,

O carpinteiro atira-lhe com os destroços aos pés (FRISCH, 1961, p. 44).



Imagem 42: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem 42 pode-se notar a protagonista em uma consulta médica estabelecendo uma ação com outra personagem, o *Médico*, interpretada por Eugênio Kusnet, em uma cena do quarto quadro da peça. Na foto pode-se notar uma pequena parte da plateia ao fundo atenciosa com o desenrolar da ação, semelhantes jovens como se pode constatar nas informações acerca da recepção teatral no Brasil dos anos 1960. Além disso, a imagem demonstra certa reação de apreensão da plateia com o deslace do diálogo da trama, algo que era intencional da produção que se pressupunha engajada e que trazia uma questão reflexiva sensível para aquele público.

Quarto em casa do professor. Andri, sentado, está a ser examinado por um médico que lhe mete uma colher na boca, a mãe se encontra ao lado.

Andri: Aaaaandorra.

Médico: Mais alto, meu amigo, muito mais alto!

Andri: Aaaaaandorra.

Médico: não tens uma colher mais comprida?

A mãe sai (FRISCH, 1961, p. 51).

Em seu diálogo com Andri, o *Médico* demonstrou não suspeitar que o rapaz fosse “tido” como judeu e em sua consulta ele demonstra, além de um nacionalismo exacerbado exaltando as virtudes de Andorra e de seus nativos, seu preconceito antissemita, fato que irritara muito *Andri*.



Imagem 43: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem 43 pode-se notar novamente a proximidade da plateia, o que, assim como em *A incubadeira*, atesta a intenção de se produzir uma obra voltada para aquele público. A obra se aproxima da plateia e essa aproximação traz consigo um diálogo possível com o público (algo que como visto entra na produção teatral nacional através da experiência do palco em arena do Teatro de Arena). A imagem 43 permite observar parte dos dois lados da plateia, dispostos na arte frente a frente não só pela característica do teatro sanduíche do Teatro Oficina daquele tempo,

mas também pela intervenção do cenógrafo como será falado mais adiante. Desta forma, a obra era veiculada com a intenção de fazer com que o público enxergasse o culpado da desgraça encenada em sua frente (ele mesmo), através de um espelho, esse era o diálogo estabelecido em *Andorra*. A diferença do engajamento em *Andorra* com aquele presente já em *A incubadeira* é que sua marca está não só na distância do palco e personagens à plateia, mas pela disposição do público na obra, algo que será mais bem trabalhado adiante ainda neste capítulo.

A partir desta ação, apesar de sua revolta, *Andri* resolve aceitar sua condição de judeu e passa a defender sua suposta etnia quando entrava nesse tipo de discussão. Sua tragédia pessoal inicia a partir daí, quando ele começa a flertar mais com *Barblin* (sua irmã) acerca do possível casamento que ambos, até esse momento, queriam muito. Inicia-se, com isso, o momento auge da tensão da peça, além de seu desencadeamento narrativo, ao trabalhar com a possibilidade de um relacionamento amoroso entre irmãos de sangue em um fim que já se sabia trágico desde o início.

4.1.3 O auge da tensão

Na adaptação do Teatro Oficina se incluía um apontamento para a própria plateia, fato que demonstra tanto os traços da metáfora sugerida pelo grupo, como as novas teorias anti-ilusionistas assimiladas. Nas representações fotográficas presentes na imagem 43 percebe-se novamente a proximidade do público com a cena, recepção que nessa montagem terá um papel de destaque: os cidadãos de Andorra. Nota-se que durante a mesma cena o fotógrafo circulou em torno de todo espaço destinado ao público em que ocorria a montagem. Somado a isso, ao quebrar visualmente a “quarta parede” e desenvolver a montagem em um espaço longitudinal, com apenas duas paredes como fechamento da “caixa” cênica e as arquibancadas compondo as outras duas paredes desta “caixa”, a partir de praticamente qualquer ponto os espectadores fariam parte do “fundo” da representação, como um espelho. A ideia era fazer com que a plateia se enxergasse como culpada por todo aquele preconceito, mas que não se confundisse com toda

aquela ficção. A realidade do público era outra, não menos problemática. O intuito de destacar a divisão da plateia na cenografia com paredes brancas era possibilitar com que as pessoas olhassem para si mesmas como supostas agressoras, quando compactuavam com preconceitos e construções de “bodes expiatórios” parecidos com o problema vivenciado pela protagonista. Um sentido didático. Nas palavras do autor, exploradas por Fernando Peixoto no programa da peça: “é preciso que a plateia sinta o espanto e que de noite, após ter visto a peça, não consiga dormir” ¹¹². Assim a metáfora do grupo também teria sentido. A eliminação da ilusão teatral tem o intuito de levar a cabo a reflexão, tanto dos atores como da plateia, o porquê daquele efeito de sentido sugerido. Esse ponto remete à finalidade didática do Teatro Épico que era adotada a partir dessa produção. Segundo Furtado, analisando acerca das finalidades didáticas do Teatro Épico:

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês, a êxtase, a intensa identificação emocional que leva o público a esquecer de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e da descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. E aqui reside um grave erro de conceituação do Teatro Épico: o de se achar que ele combate as emoções. O Teatro Épico não combate as emoções: Examina-as e não se satisfaz com a sua mera reprodução. Pretende levar a emoção ao raciocínio. As emoções são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento. Enfim, Brecht objetiva que em vez da vivência e identificação estimuladas pelo teatro burguês, seu público mantenha-se lúcido em face do espetáculo, graças à atitude narrativa (FURTADO, 1995, p. 14).



Imagem 44: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

¹¹² FRISCH in PEIXOTO. **Programa do espetáculo *Andorra***, 1964.

Na imagem 44, sentados em uma mesa se encontram as personagens *Andri*, *Mãe*, o *Mestre Escola* e *Barblin* (de costas). *Andri* parece animado conversando com seu pai e sendo fitado pelas duas mulheres. Trata-se do auge da tensão da trama, quando o suposto judeu adotivo pede a mão de *Barblin* em casamento, sob a animação da *Mãe* e de *Barblin* que não imaginavam que *Andri* tinha parentesco natural com a garota. A fotografia foi tirada visando enquadrar ao máximo a mesa, em seu sentido longitudinal, onde se desenrola a cena, com um ângulo de tomada ligeiramente direcionado a *Andri* cujo olhar nivela-se com o de seu pai.

Quanto ao pedido de *Andri*, obviamente o pai rejeita prontamente, rejeição que é questionada tanto pela *Mãe* (que gostaria muito de vê-los juntos), quanto por *Barblin* e *Andri*. Momento este em que se iniciam as peripécias da protagonista.

O professor corta o pão.

Andri: queria falar-lhes de um assunto muito diferente.

A mãe tira a sopa da terrina

Andri: mas talvez já saibam. Não, não aconteceu nada, não se assustem. Não sei como hei-de começar: _ Vou fazer vinte e um anos e Barblin tem dezenove.

Professor: E depois?

Andri: Queremos casar.

O professor deixa cair o pão (FRISCH, 1961, pp. 60 - 61).

O sexto quadro talvez represente a parte mais dramática da existência de *Andri* na ficção de Frisch, pois é quando o *Soldado*, interpretado originalmente por Oswaldo de Abreu¹¹³, estupra *Barblin* dentro do quarto da garota. *Andri*, que está atrás da porta conversando com sua irmã acerca de seu pedido de casamento, só notaria o ocorrido depois de arrombar a porta do quarto e perceber o ato consumado. Após essa cena, *Andri* se revolta totalmente com sua vida e sua existência e agressivamente assume todos os estereótipos que lhes são dirigidos no decorrer da peça pelos moradores de Andorra.

¹¹³ Substituído por Mauro Mendonça em outras montagens de 1960.



Imagem 45: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem 45 pode-se acompanhar uma fotografia em plano geral que traz *Andri* sentado em um banco estampado com um símbolo em cruz com a palavra *Veritas* (verdade) no encosto, cabisbaixo, com os braços no joelho e em sua frente, de pé, o *Padre*, interpretado por Lineu Dias, que parece consolá-lo. A cruz é o símbolo de Andorra, que aparece em outros momentos da cenografia nas projeções de luzes utilizadas para informar a plateia (não se pode deixar de notar aí a alusão à suástica da Alemanha nazista como um elemento histórico trabalhado na montagem). Trata-se de uma fotografia que muito provavelmente retratou a passagem do sétimo quadro, quando na sacristia, por pedido da *Mãe*, o *Padre* tentou convencer *Andri* a não se rebelar (como se encontrava naquele quadro após a violência a sua amada) e aceitar sua condição de judeu. A partir desse momento *Andri*, completamente desolado por ainda ter na memória a cena em que via sua amada *Barblin* sendo violentada pelo *Soldado*, seu principal inimigo, resolve assumir definitivamente suas identidades judias, que eram formadas principalmente pelos estereótipos extremamente negativos de seus conterrâneos.

4.1.4 O início da distensão

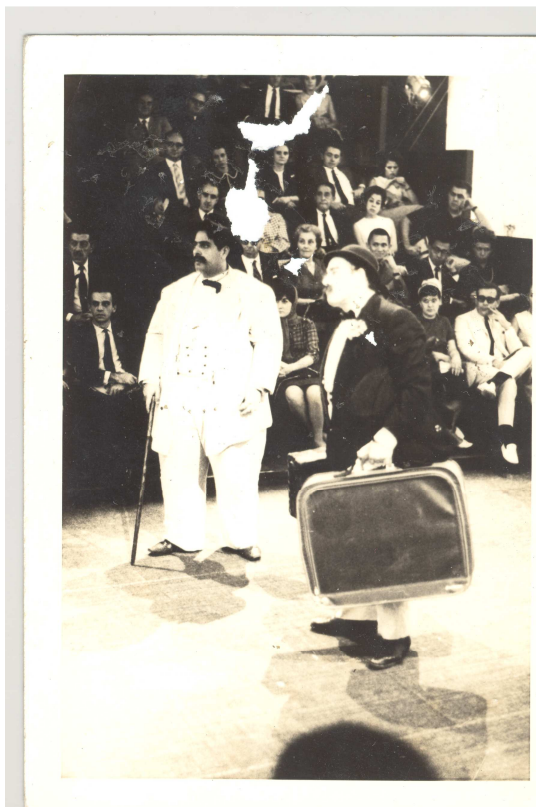


Imagem 46: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Aproximando-se do final da peça, a imagem 46 representa o momento de desencadeamento dos acontecimentos e dos fatos acumulados na narrativa, a passagem do oitavo para o nono quadro, quando a *Senhora*, nomeada como *Hidalga* pelo Teatro Oficina, mãe natural de *Andri*, chega à cena para desmentir acerca das origens judias da protagonista. Pressupõe-se pela imagem que seja a ação onde o *Idiota*, interpretado por Francisco Martins, carrega a mala de *Hidalga*. O homem de branco, atrás, é o *Hospedeiro*, dono de um albergue local. Eles duvidam da presença da mulher que vinha da nação vizinha, totalitária, achando que ela fosse uma espiã, pois nesse momento já havia rumores de que “os do lado de lá” invadiriam Andorra pelo fato de terem colocado seu exército na fronteira. Tal situação de desconfiança é reforçada pela fotografia, uma vez que os olhares desconfiados e um pouco surpresos das personagens, somados aos da plateia, dirigem-se para algo ou alguém exterior ao enquadramento. *Hidalga*, como uma

personagem que só aparece ao final da apresentação, pouca importância obteve por parte da representação do fotógrafo, fato que pode ser remetido a sua relevância na ação da peça, que está mais na informação que veio trazer, do que em sua própria personagem. Com isso, essa imagem também demonstra a importância dada por parte do fotógrafo à representação da plateia, que abandona em seu enquadramento a personagem para enfatizar os semblantes curiosos que acompanham o desenrolar da cena. Diferentemente de outras fotografias que também enquadraram a recepção (imagens 19, 22, 23), esta traz um público que compõe a intenção de registro do fotógrafo, uma nítida escolha em destacar o olhar da plateia que contribui para construir os sentidos da imagem.

Hidalga, interpretada por Henriette Mourineau¹¹⁴, pede ao *Mestre Escola* que conte a verdade a *Andri*, para que não prejudique seu filho visto que os judeus eram perseguidos na nação vizinha. Não tendo coragem de fazê-lo, *Mestre Escola* pede novamente para que o *Padre* faça esse serviço, desvendando na estória, ao final do nono quadro, que *Andri* nunca foi judeu, e sim filho daquela misteriosa senhora que ele conhecera na nação vizinha. Essa revelação, além de levar à distensão da ficção, desencadeia novas peripécias à tragédia assim como a revolta da protagonista, pois além de ter apagado toda sua identidade, que aprendeu gradativamente a aceitar, descobriu ser irmão de seu grande amor.

No momento da revelação *Hidalga* sai de cena, voltando para sua nação “do lado de lá”. Todavia, no caminho ela é assassinada ainda em Andorra por uma pedrada, por alguém que não se descobre, infortúnio que será apontado justamente para *Andri*, seu filho. Somam-se ao final da peça mais elementos trágicos em cima da protagonista, que agora, quando acabara de descobrir suas origens, perde sua mãe de sangue e é acusada de assassiná-la.

No décimo primeiro quadro Frisch e o grupo Oficina trazem um típico elemento existencialista intrínseco à obra: “[...] Se nada me impede de salvar a minha vida, nada me impedirá de precipitar-me para o abismo” (SARTRE, 1983, p. 97). *Andri*, completamente atordoado com as confusões de sua existência, resolve investir novamente na relação incestuosa com sua irmã e deixa entender em seu diálogo que eles sempre tiveram relações carnavais, quando ainda jovens, tomavam chá de beladona para devanearem juntos. A angústia, o nada do ser, o absurdo, e o

¹¹⁴ Substituída em outros momentos por Beatriz Segall.

niilismo estão presentes na vida de *Andri* que investe, a partir daí, na tragédia social do incesto, ao perceber que as moralidades e as regras éticas da vida de nada serviriam para salvá-lo de sua condição infeliz.

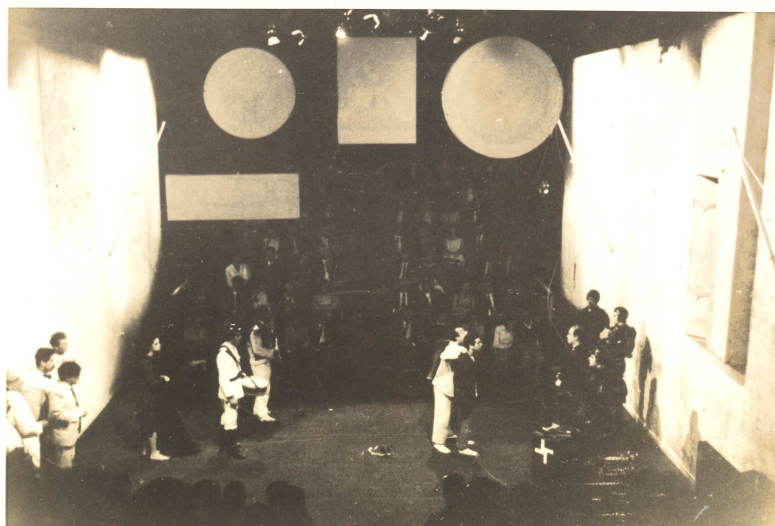


Imagem 47: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

A imagem 47 retrata o último quadro da montagem, visto que é o único momento em que todas as personagens se encontram na “Praça de Andorra”, inclusive os “fardas pretas”, que só invadem ao final da peça. Vê-se presente o tambor, tocado pelo soldado de Andorra, que indica para os moradores a invasão dos fardas negros e o início da busca por judeus que se daria a partir daquele momento. *Andri* é achado na casa do *Mestre Escola*, no quarto de *Barblin*, com quem insistentemente tentava consumir uma relação carnal. Quem o acha é o *Soldado*, vilão principal da peça (o mesmo que estuprou *Barblin*) motivado apenas pelo seu preconceito (visto que ele não era um “farda negra” da nação vizinha e sim um colaborador).

Vozes dentro da casa. Barblin apaga a vela, passos de botas, aparecem: o soldado com o tambor e dois soldados fardas pretas, equipados com um projetor. Barblin, sem blusa (pois Andri arrancara), sozinha do lado de fora da porta do quarto.

Soldado: Onde está ele?

Barblin: Quem?

Soldado: O nosso judeu.

Barblin: Não há aqui nenhum judeu.

O soldado afasta-a com um empurrão e dá um passo em direção da porta.

Barblin: Não te atrevas!
Soldado: Abre!
Barblin: Socorro! Socorro!
Andri sai.
Soldado: É ele.
Andri é amarrado (FRISCH, 1961).



Imagem 48: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964.
 Acervo: AEL, Unicamp.

Andri é morto pelos fardas negras após ser capturado e reconhecido pelo inspetor de judeus. Na imagem 48 pode-se apreender a cena onde se encontram os policiais da nação vizinha e o inspetor, talvez um dos últimos momentos da protagonista na peça. Interpretado por Wolfram Gunther, o inspetor está ali para distinguir os judeus por características então “facilmente” identificáveis. Novamente Max Frisch aponta para a construção imaginária de estereótipos e traços comuns na construção de preconceitos, muitas vezes sem ligação com o real. Mesmo não sendo judeu, *Andri* é tido como tal, identificado e legitimado pelo inspetor apenas com seu sorriso e maneira de andar. Logo deveria morrer...

A referência que Frisch fez nesta peça ao papel da Suíça como colaboradora da Alemanha na segunda guerra mundial era nítida e estava dada no enredo da trama com uma leve metáfora entre Andorra (colaboradora) e a nação vizinha (totalitária e invasora). O público na montagem teve seu papel desempenhado de forma perfeita. Passivo, indiferente, frente a toda forma de perseguição e preconceito testemunhada. As imagens fotográficas observadas testemunham com maestria esse papel do público desempenhado na obra, seja demonstrando os rostos atônitos e passivos como nas imagens 42, 43, 46 e 48, seja

demonstrando a forma “espelhada” disposta pela cenografia como na imagem 47, seja na própria intenção do fotógrafo (muito provavelmente de forma inconsciente) de deixar na penumbra, em vários momentos, a imagem do público que na peça era personagem, como pode ser observado nas imagens 41, 42, 45, 47, 48 e outras.

Andorra era uma nação amigável, receptora, aparentemente simpática como se colocava na peça, mas preconceituosa e indiferente com a violência antissemita da nação vizinha (que caçava judeus). “Os do lado de lá” invadiriam a simpática nação atrás de um judeu, Andri – que como visto, na verdade não era judeu -, e até o final da peça o executariam. “Andorra, no fundo, nada tem a opor ao vizinho agressivo; estivera, no fundo, sempre de acordo com ele, por mais que parecesse opor-se ao preconceito violento do vizinho” (ROSENFELD, 1993, p. 139).

Frisch não tem muita fé na espécie humana. Isso torna a peça um tanto contraditória. Para que escrever essa peça forte e cheia de indignação se o homem nada aprende e logo esquece? Para lembrar-lhe o que procura esquecer? Para que os espectadores – disse Frisch – “se assustem” e “permaneçam de noite acordados”. Talvez seja por isso que inseriu, entre a sequência da ação, breves cenas (destacadas por um foco de luz, com falas dirigidas ao público) em que os cidadãos culpados de Andorra, diante da barra de um tribunal invisível, lavam freneticamente as mãos e justificam suas ações e atitudes. Será que o público se reconhecerá neles? “Os culpados”, declarou Frisch, “encontram-se na plateia [...] são eles que se tornaram culpados, mas que não se sentem culpados.” Nós? Todos nós? Ah! Nós não temos nada com isso! Nós não temos preconceitos, graças a Deus. Lavemos as nossas mãos também! (ROSENFELD, 1993, pp. 139 - 140).

E nesse sentido, o fato do Teatro Oficina trazer uma peça que em si só remetia à metáfora do colaboracionismo a um regime totalitário, além de apontar o dedo à plateia como colaboradora à perseguição do “bode expiatório” e que nada fazia para mudar aquilo, tornava-se muito sugestivo para uma sociedade que se portava indiferente (assim como Andorra frente ao antissemitismo) e que de certa forma compactuava com o anticomunismo e com o começo da perseguição política praticada pelo governo golpista. Deve ser lembrado que o golpe no Brasil não fora apenas militar, encontrando respaldo em grande parte da sociedade civil e em instituições que a representavam, como a Igreja Católica com a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB); os partidos conservadores União Democrática Nacional (UDN), Partido Social Progressista (PSP) e em parte o Partido

Social Democrático (PSD); o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD); e em boa parte dos empresários, capitalistas que temiam as reformas de base (REIS, 2004).

Toda esta *frente*, bastante heterogênea, constituiu um verdadeiro movimento civil, expresso em encontros, comícios e nas famosas Marchas da família com Deus pela Liberdade, reunindo milhões de pessoas em todo o país, fundamentais para legitimar as posições favoráveis à intervenção militar golpista. Conferiram bases sociais à aliança entre o Dinheiro, a Cruz e a espada que derrubou o governo Jango (REIS, 2004, p. 39).

Apesar da ruptura estética proporcionada a partir desse trabalho, o engajamento do grupo continuou com a temática centrada nos problemas existenciais do indivíduo e de suas sociabilidades, do homem com o mundo, trazendo uma questão latente daquela realidade político-social: a persistência do preconceito. A transição estética cênica que se efetivou nesse momento no âmbito do grupo foi referente mais à forma do que à semântica, de um realismo existencialista para um Teatro Épico existencialista. Mesmo desta maneira, a partir desse trabalho, pode-se referenciar o grupo Teatro Oficina como uma das primeiras Companhias profissionais a se manifestarem criticamente, através da metáfora à perseguição, ao “bode expiatório”, dirigida à sociedade que amparou ou que se portava como indiferente frente ao golpe militar daquele ano.

4.1.5 Contradições de um programa

O programa de uma peça de teatro geralmente é produzido com o intuito de informar o público acerca da montagem que está sendo feita, apresentar o elenco do grupo, as personagens da peça, os possíveis patrocinadores e propagandas que ajudaram na impressão e na realização do espetáculo, além da trama que deverá ser iniciada. Nesse sentido, o programa da peça *Andorra* montada pelo Teatro Oficina em 1964 não foi diferente, mas através dele se pôde também perceber sentidos outros no engajamento da Companhia.

Como visto, novamente com esta montagem foi possível notar a partir da semântica da peça, que a principal bandeira temática do Oficina continuava mais na representação dos complexos existenciais do indivíduo e nos problemas do homem com a imposição cultural do que na discrepância social causada pelo capitalismo ou nas atrocidades da luta de classes. Independente da classe ou partido, o problema homem/mundo foi o foco das representações da Companhia. Isto se pode verificar no programa através das propagandas internas, onde o grupo demonstrou não estar tão preocupado em se posicionar como discrepante às identidades de esquerda comuns ao Teatro de Arena.

O programa da peça trazia em seu interior, além da apresentação do espetáculo, do elenco e de propagandas de patrocinadores, trabalhos que a Companhia fazia concomitantemente em sua sede (como a Oficina de Interpretação de Eugênio Kusnet), dando uma ênfase no vínculo com a experiente atriz Henriette Mourineau ao ressaltar seus prêmios ganhos a partir de sua trajetória profissional, tentando muito provavelmente agradar um público tradicional de teatro.

Cavaleiro da Ordem do Cruzeiro do Sul – Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras (república Francesa) – Cidadão Carioca – Carioca Honorário – Medalha de Ouro como atriz SBAT 1946 – Medalha de Ouro como diretora SBAT, 1952 – Prêmio da Prefeitura do Rio como melhor atriz cômica em 1956 – Reside atualmente em Lisboa, onde dirige a mais importante companhia profissional de Portugal¹¹⁵.

Além disso, o livreto também trazia imagens fotográficas da montagem original da peça de Max Frisch feita em Zurich no ano de 1961 no *Schauspielhaus*¹¹⁶, textos sobre a questão judaica, escritos por Bertold Brecht e Jean-Paul Sartre, a apresentação do autor da peça retratado acendendo um cachimbo (como pode ser notado na imagem 50), o repertório de peças montadas pela companhia até aquele momento e os próximos espetáculos projetados¹¹⁷ já no final do programa.

Com a escolha dos textos de Brecht e Sartre para compor o programa fica evidente que a Companhia procurou descortinar suas principais referências

¹¹⁵ Programa da peça *Andorra*, Teatro Oficina, 1964, s/n.

¹¹⁶ Fotos que segundo descrição das imagens foram gentilmente cedidas pela companhia Suíça.

¹¹⁷ *Ivanóv* de Tchekov (nunca encenada); *Os inimigos* de Máximo Górkí (encenada em 1966); *Pena que ela seja uma P...* de John Ford (nunca encenada); *Nekrassov* de Sartre (nunca encenada); *Eduardo II* de Maiakóvski (nunca encenada); *Santa Joana dos matadouros* de Brecht (nunca encenada).

intelectuais, tanto aquelas que acabavam de adentrar quanto aquelas que se reafirmavam naquele momento em suas opções teóricas. Assim, Sartre era reafirmado com as questões relativas à revolução democrático-burguesa e ao existencialismo dentro das temáticas dos enredos interpretados, e Brecht adentrava neste momento, como já citado aqui, como uma referência e ruptura na metodologia de interpretação cênica do grupo.

O que mais salta aos olhos no programa é justamente o excesso de propagandas em seu interior, ocorrido em praticamente todas as páginas do pequeno livreto de orientação ao público e, não bastasse isso, o tipo de empresa que fazia uso desse veículo como publicidade, muitas delas caracterizadas como grandes instituições comerciais daquele período informando produtos e negócios à elite paulistana.



Imagem 49: Capa e contracapa do programa da peça *Andorra*, outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem 49 é possível visualizar tanto a capa com o resultado do ensaio fotográfico trazido na imagem 40, como a contracapa do programa, vendida à empresa aérea *Lufthansa*. Não é preciso lembrar que o transporte aéreo, ainda mais nos anos 1960, era uma opção voltada para classes altas devido a seu custo elevado. Um notável estranhamento quando pensado nas afinidades dos trabalhos do Teatro Oficina com as culturas políticas de esquerda. Um fato que provavelmente seria visto como contraditório para os grupos mais militantes, que possivelmente achariam que essa propaganda não condizia com a realidade nacional.

Além disso, a capa do programa também dá uma ideia de como foram utilizados os produtos dos ensaios fotográficos, geralmente feitos para esse tipo de divulgação, quando não em cartazes e jornais. Percebe-se neste sentido a imagem sendo utilizada como alicerce para se imaginar a semântica da peça, em um livro feito justamente para isso, acompanhada também por textos e informações acerca da temática.

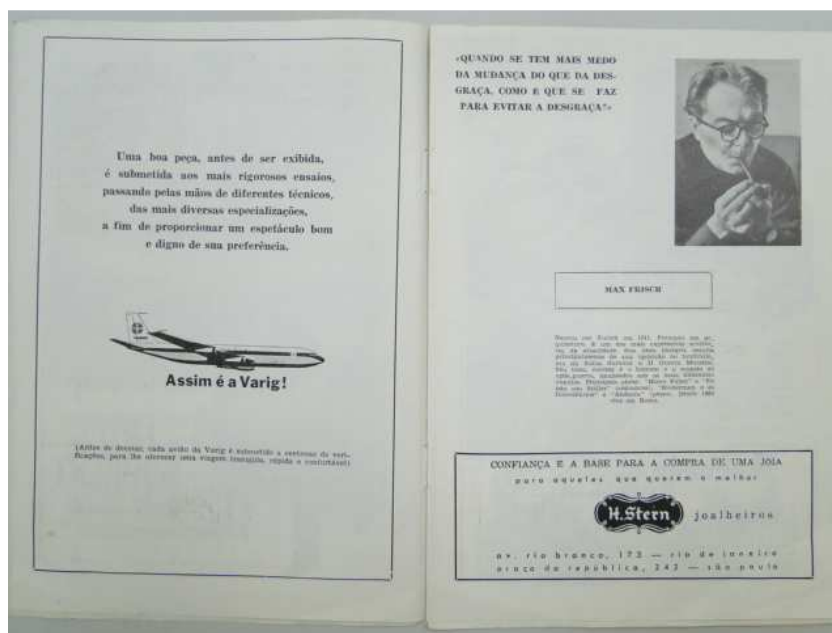


Imagem 50: Página do programa da peça *Andorra*, s/n, outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Como pode ser exemplificado na imagem 50, onde é possível visualizar duas páginas em sequência do programa em questão, a diagramação feita em todo o livreto trazia as informações referentes à peça esmagadas em meio ao excesso de publicidades vendidas. Na página da esquerda destaca-se à primeira vista uma imagem de um avião sublinhado com o *slogan* “Assim é a Varig”. Em seguida, percebe-se um pequeno texto acima em negrito informando os requisitos técnicos necessários para se obter sucesso em uma peça, a saber, o rigor dos ensaios, a análise por diferentes técnicos de variadas especialidades, o que confere credibilidade à montagem. Tal relação entre texto e imagem induz o receptor a associar esta credibilidade de uma boa peça àquela da empresa Varig, o que é confirmado mais abaixo da página, em letras menores, através da seguinte frase: “Antes de decolar, cada avião da Varig é submetido a centenas de verificações, para lhe oferecer uma viagem tranquila, rápida e confortável”.

Além da *Lufthansa* e da *Varig*, outras grandes empresas também eram clientes do pequeno (mas disputado) espaço publicitário do grupo, como as *Casas Bahia*, a *Alumínios Brasil S.A.* (das panelas Rochedo com uma curiosa propaganda de um conjunto denominado *Aristocrata*), o *Cotyfix* (uma tintura de cabelo voltada para o público masculino), a *General Motors* com a propaganda de uma *pickup*, duas lojas de Pianos (*Pianos Brasil* e *Fritz Dobert*), a joalheria *HStern*, *Casas Bristol* (calçados), chocolates *Sönksen*, chocolates *Kopenhagen*, *Heidvig* decorações de interiores, *Casa Lemcke*, *Hotel Excelsior*, *Baixas Fracalanza*. Isto demonstra a visibilidade alcançada pelo Teatro Oficina já naquele momento, dois anos após sua fundação como empresa. Além disso, pode-se ter uma ideia, a partir dos tipos de produtos propostos pelas empresas clientes do grupo, das características da recepção da Companhia, formada provavelmente não somente por jovens (que era maioria), mas por um público mais antigo e tradicional de teatro.



Imagem 51: Propagandas contidas no interior do programa da peça *Andorra*, outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Mesmo procurando agradar um público jovem, buscado nas faculdades com pacotes promocionais, como descrito por Etty Fraser em sua biografia (FRASER in LEDESMA, 2004), com uma montagem, tematicamente “à esquerda” (ainda mais ao trazer este tema como metáfora na peça), o grupo não se importou em propagandear um comércio de elite, que tradicionalmente busca programas de peças teatrais para atingir esse público específico. Pode-se dizer que tanto o teatro moderno europeu, quanto o moderno brasileiro profissional (inspirado nesse), em quase toda sua trajetória, sempre se firmou como uma arte da elite. Ora, um público jovem e com tendências à esquerda política muito provavelmente não se identificaria com um conjunto de painéis *Aristocrata*, uma joia da *Hstern*, ou mesmo pintar os cabelos brancos com *Cotyfix*. Na propaganda das *Casas Nazarin*, por exemplo, o *slogan* era: “artigos finos para cavalheiros”, uma frase nada chamativa para revolucionários. É possível visualizar na imagem 51 que, ao trazer frases referentes a lojas e empresas de serviços apontando para um público alvo (a elite paulistana), as propagandas também traziam representações icônicas de um bom gosto “burguês” com desenhos de homens no estilo *belle époque*, donas de casa encantadas com um conjunto de painéis e roupas de cama, além de casais e lugares expressando a sociabilidade de uma classe específica.

Entretanto, apesar de toda “contradição” com as culturas políticas de esquerda representada pelo tipo e excesso das propagandas, ao final do programa nota-se talvez uma “explicação” para essa questão, como pode ser visualizado na imagem 52. Ali, percebe-se uma página específica com agradecimentos menores a empresas não tão grandes que possivelmente contribuíram com o espetáculo, assim como um agradecimento à parte ao governo paulista. Com uma frase no mínimo elucidativa, em letras menores, de autoria de Franz Kafka, a companhia parece se redimir metaforicamente de uma possível culpa, através de um literato existencialista: “Nossa sentença não é severa. Nós simplesmente gravamos com o auxílio de um ferro em *braza*, o texto do parágrafo violado na pele do culpado” Franz Kafka – *A colônia Penitenciária* (1964).

A utilização da metáfora pelo grupo, neste caso ao final do programa, assim como em outros momentos da própria montagem, está clara. Índices de signos outros intrínsecos a signos dados de antemão. Índices da manifestação de subjetividades presentes em uma linguagem que deveria se precaver com

ponderação. Neste sentido, é válido levar em conta a definição da ideia de metáfora tecida nas palavras de Gilberto Gil em sua obra *Metáfora*, de 1982:

Uma lata existe para conter algo / Mas quando o poeta diz: "Lata" / Pode estar querendo dizer o incontível. Uma meta existe para ser um alvo / Mas quando o poeta diz: "Meta" / Pode estar querendo dizer o inatingível. Por isso, não se meta a exigir do poeta / Que determine o conteúdo em sua lata / Na lata do poeta tudo nada cabe/ Pois ao poeta cabe fazer / Com que na lata venha caber / O incabível. Deixe a meta do poeta, não discuta / Deixe a sua meta fora da disputa / Meta dentro e fora, lata absoluta / Deixe-a simplesmente metáfora (GIL, 1982).

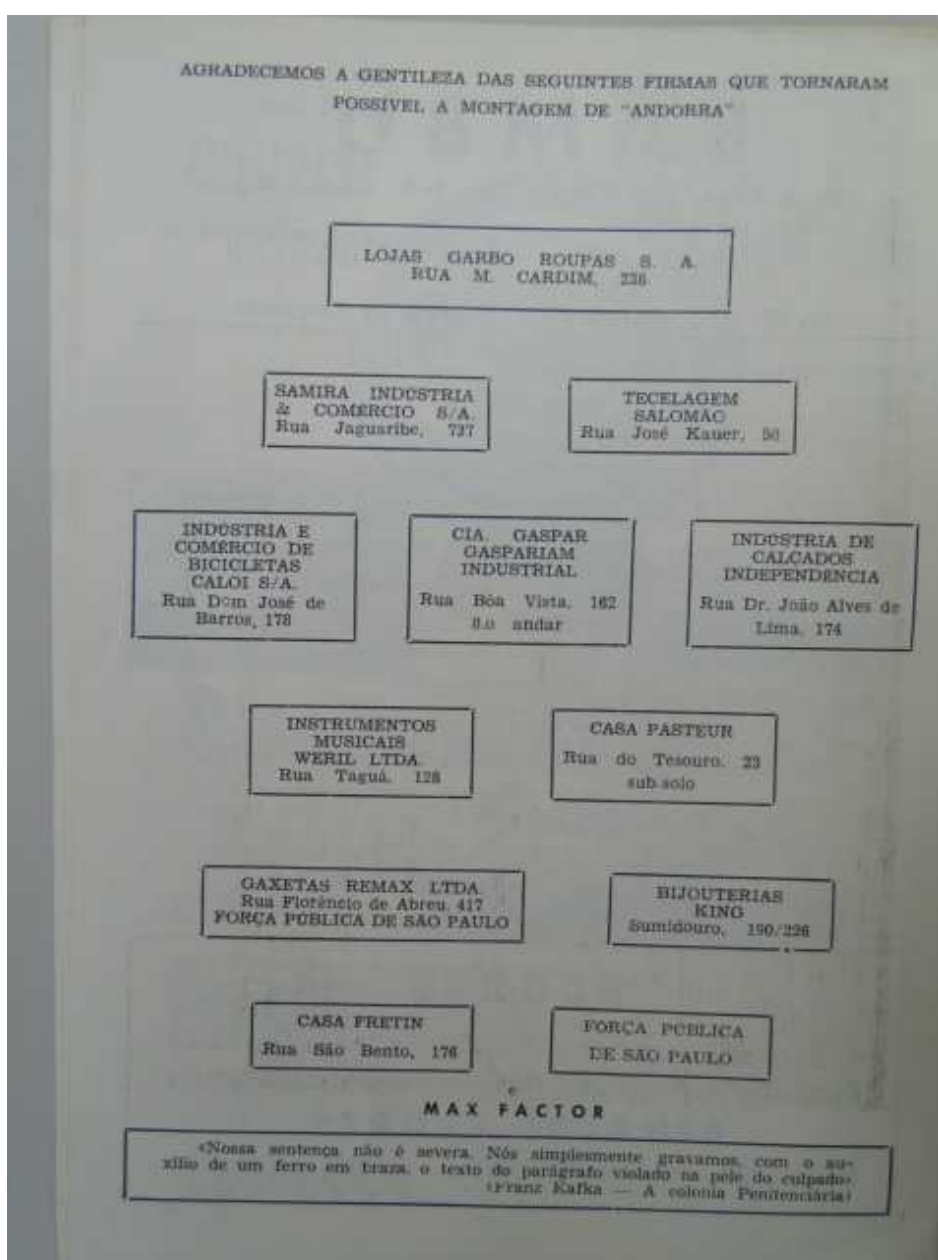


Imagem 52: Agradecimentos. Programa da peça *Andorra*, outubro, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

4.2 INDÍCIOS DE UMA VANGUARDA ARTÍSTICA

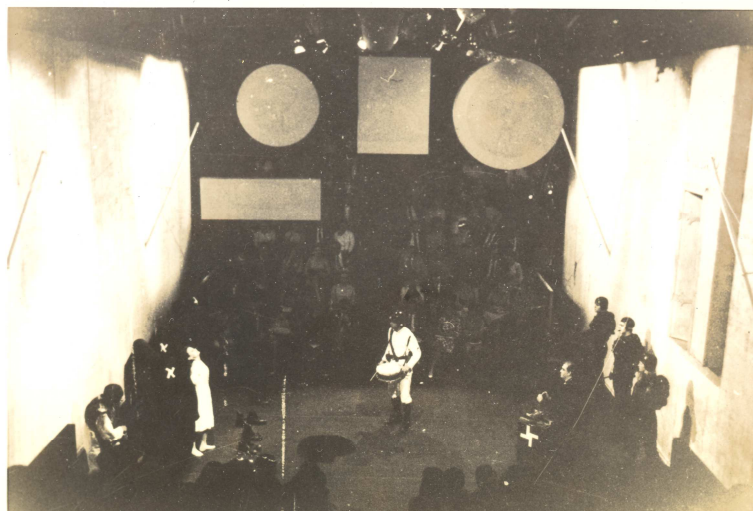


Imagem 53: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem 53 é possível perceber uma fotografia com um enquadramento *bird's-eye-view* da cena no momento do espetáculo, enfatizando a cenografia de Flávio Império¹¹⁸, a plateia (notam-se muitos homens engravatados), a atuação dos atores e atrizes, entre outros elementos que ajudavam significar a peça dirigida por José Celso. Em uma sociedade que meses antes presenciara um golpe militar e um grupo que fora intimidado logo após a notícia da deposição de Jango, trazer a representação de uma invasão militar e uma perseguição guiada por estereótipos foi no mínimo sugestiva. Além disso, mais sugestivo ainda foi o próprio apontamento feito ao público, que participou da obra por estar na semântica da peça (como cidadãos de Andorra) e em consonância com os elementos formais da cenografia construída.

A proposta do Oficina surge em um contexto em que a participação do público nas obras artísticas (na música, nas artes plásticas, no teatro, entre outras) começava a se tornar comum em escala mundial. Segundo Umberto Eco, tratava-se de um “explícito projeto de educar o homem contemporâneo para a contestação das

¹¹⁸ Flávio Império (1935-1985) formou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP e atuou como cenógrafo, figurinista, arquiteto, artista plástico e professor. Trabalhou junto ao Teatro de Arena e posteriormente junto ao Teatro Oficina, entre outras companhias. Além disso, foi professor na Escola de Arte Dramática, na FAU-USP e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) durante as décadas de 1960 e 1970.

ordens estabelecidas, em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento” (ECO, 2003, p. 18). Somado a isso, no Brasil, as questões políticas suscitadas com o golpe de 1964 trouxeram novas linguagens e novos conceitos que tinham no público o sentido da obra. Com *Andorra* esteve-se diante de uma incipiente reação estética do teatro frente aos problemas políticos instaurados em 1964, o que com o decorrer do processo histórico e o pós-AI-5 em 1968 se tornou mais objetivo e mais evidente (apesar de mais combatido). Nas palavras de Artur Freitas:

Sobretudo depois do golpe militar de 1964, os artistas, como dizia Ferreira Gullar, ‘voltaram a opinar’ sobre os problemas do mundo social, mas sem abandonar a ideia de uma revolução permanente, tanto estética quanto comportamental. O resultado, conhecemos, foi a ampliação das questões fenomenológicas do neoconcretismo em direção ao criticismo das novas figurações, da *pop art* e do ‘objeto’, seguida de perto pelo ‘programa’ ambiental de uma arte utópica, participativa e tropicalista, como no caso exemplar de Hélio Oiticica. (FREITAS, 2007, p. 4).

Ítala Nandi ressaltou que a cena construída pelo Teatro Oficina em *Andorra* proporcionou um espetáculo mais “descritivo” (NANDI, 1998) – simbólico –, decifrável. Os elementos das artes visuais da peça que denunciavam a transição teórico-metodológica cênica do grupo também estavam inscritos no contexto direto de transformação estética das artes do começo da segunda metade do século XX. Em outras palavras, a linguagem do Teatro Épico assumido a partir de 1964 pelo grupo Oficina dialogava abertamente com as discussões no campo da estética daquele período, uma relação dialética entre “obra e fruidor” (ECO, 2003, p. 23). Eco analisa em uma resposta dada por Roland Barthes em uma entrevista a *Tel Quel* essa relação na obra de Bertold Brecht:

[...] au moment même où il liait ce théâtre de la signification à une pensée politique, Brecht, si l'on peut dire, affirmait le sens mais ne le remplissait pas. Certes, son théâtre est idéologique plus franchement que beaucoup d'autres : il prend parti sur la nature, le travail, le racisme, le facisme, l'histoire, la guerre, l'aliénation ; cependant c'est un théâtre de la conscience, non de l'action, du problème, non de la réponse ; comme tout langage littéraire, il sert à formuler, non à faire ; toutes les pièces de Brecht se terminent implicitement par un Cherchez l'issue adressé au spectateur au nom de ce déchiffrement auquel la matérialité du spectacle doit le conduire... le rôle du système n'est pas ici de transmettre un message positif (ce n'est pas

un théâtre des signifiés), mais de faire comprendre que le monde est un objet qui doit être déchiffré c'est un théâtre des signifiants) (BARTHES apud ECO 2003, p. 27)¹¹⁹.

No que diz respeito à escolha do teatro brechtiano pelo grupo Teatro Oficina, tanto no que se refere à encenação e à direção da narrativa ficcional, quanto com relação à construção cenográfica, foi mesclado, segundo Renan Tavares, a outros teóricos do teatro que despontavam como interlocutores daquele momento estético peculiar. Em suas palavras:

A opção pelo teatro épico – o desejo de não representar apenas relações inter-humanas, mas também suas determinantes sociais e a intenção de apresentar no palco uma tese que esclareça o público sobre a necessidade da transformação da sociedade – leva o grupo a um aprofundamento teórico, deslocando o centro de seus estudos para Brecht, Piscator, Meyerhold, em suma, o teatro moderno que se opõe ao teatro aristotélico ou tradicional (TAVARES, 2006, p. 40).

Para Armando da Silva:

A mudança no estilo dramaturgico provocou, evidentemente, a necessidade de desenvolver algumas mudanças nos processos de construção da personagem, na qual o elenco estivera, até então, acostumado. Era preciso que o espetáculo se interiorizasse um pouco menos e buscasse uma força exterior, pouco pressentida nas outras montagens. A interpretação dos atores, dessa maneira, tornava-se mais objetiva, tendo como ponto inicial de composição a minuciosa e exata compreensão intelectual do sentido político e intelectual (SILVA, 2008, p. 137).

Assim como no modo de atuar e conceber a ficção, diminuiu-se também o realismo na representação da cenografia da montagem, onde se lançou mão de elementos plásticos simbólicos para expressar os signos propostos na interpretação. Para isso, a cenografia expressou, além das significativas mudanças na composição

¹¹⁹ “No momento mesmo em que ligava este teatro da significação a um pensamento político, Brecht, se o podemos dizer, afirmava o sentido, mas não o completava. Certamente, seu teatro é mais francamente ideológico do que muitos outros: toma posição quanto à natureza, ao trabalho, ao racismo, ao fascismo, à história, à guerra, à alienação; entretanto é um teatro da consciência não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, serve para formular, não para fazer; todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um *Procure a solução* endereçado ao espectador em nome dessa decifração a que a materialidade do espetáculo deve conduzir... o papel do sistema, aqui, não é transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro dos significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve se decifrar (é um teatro dos significantes)” (Tradução Giovanni Cutolo [ECO, 2003, p. 27]).

espacial da cena, o trato do grupo com o público, direto, que pela primeira vez nas propostas da companhia efetivamente era parte da atividade artística teatral.

A cenografia estava explícita em seu aspecto físico, a construção estava dada (como sugerido pelo Teatro Épico brechtiano), sem a intenção de iludir, vazia como se pode notar nas imagens aqui dispostas, com poucos elementos ilusórios e mais simbólicos para que o público interpretasse a cena e não se confundisse com a mesma. Na imagem 53 este aspecto fica evidente, pois representa o momento da montagem quando Flávio Império lança mão de elementos geométricos para destacar informações da peça. Percebe-se com isso, que a intenção ali não era confundir o público com a realidade do trabalho encenado (momento da montagem que será mais explorado aqui adiante), mas fazê-lo refletir acerca daquela encenação. Além disso, trazer o público disposto em uma plateia sanduiche contribuiu para a intenção da reflexão crítica do público para seu contexto (outra característica do Teatro Épico). Um aspecto físico trazido pela construção do espaço teatral do grupo, como já referido, pelo arquiteto modernista Joaquim Guedes anos antes, mas que fora ressaltado por Flávio Império ao fechar a caixa cênica com duas imensas paredes brancas como pode ser notado também na imagem 53. Assim, o grupo Oficina fazia com que o público se visse em meio à encenação, se olhasse como um espelho, e observasse ali os responsáveis pelos aspectos críticos destacados com aquele trabalho (nota-se com isso a utilização de uma parábola histórica, como também sugerida pelo Teatro Épico, com a temática do nazismo, do preconceito e da indiferença, trazida para o contexto do público após o golpe militar e a instauração de um governo autoritário). Desta forma, a busca pela quebra da quarta parede, ou seja, pela quebra da ilusão proporcionada pelo teatro, era clara, apesar da montagem não abdicar totalmente de aspectos realistas.

Segundo Umberto Eco, analisando esse momento estético por ele compreendido como produtor da “obra aberta” (ECO, 2003), o modelo desse tipo de produção “não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva” (ECO, 2003, p. 29). Deste modo, a composição cenográfica de Flávio Império e a proposta do Oficina, como pode ser observado na imagem 53 (além de outras), é construída a partir de um sistema de relações, entre público (frente a frente), entre obra (personagens e materiais) e efeitos de sentidos, uma fusão de significados e interpretações ao nível da experiência.



Imagem 54: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Na imagem 54 vê-se uma cena que trouxe elementos do experimentalismo cenográfico, com uma carga semântica de realismo, mas trazida com elementos descritivos. Ao lado da plateia, com o intuito de esvaziar a cena, Flávio Império colocou carrinhos que traziam novos objetos visuais. O carrinho entrava e transitava pelas laterais trazendo conjuntos de objetos cenográficos como, por exemplo, um bar (percebido nesta imagem 54, com os dizeres “Bar doce bar” ao centro, à esquerda a palavra Caixa e à direita Cerveja Andorrana), uma placa de boas vindas a Andorra e um local que remete a uma casa com um retrato de família ao fundo (imagem 56). Elementos simbólicos que faziam o público decifrar aquela cena.

Na imagem 56 percebe-se um ambiente vindo com esses carrinhos laterais deslocados na cenografia projetados por Flávio Império que remete ao interior de uma residência, como já referido, com um retrato de família ao fundo. O fato é que este retrato traz um resultado de um ensaio fotográfico feito exclusivamente para esse uso, encenado pelos atores para a montagem. Um dado bastante inédito no que diz respeito aos usos da fotografia pelo teatro moderno brasileiro até aquele momento, como pode ser percebido se cotejadas as imagens 55 e 56 e uma comprovação do experimentalismo estético explorado pela Companhia.

André Rouillé, no intuito de categorizar os tipos de produção fotográfica existentes, tentou demonstrar em sua obra *A Fotografia - entre documento e arte contemporânea* (2009) o momento em que a fotografia foi apropriada pela arte contemporânea, o que para o autor efetivamente tem como marco temporal a partir dos anos 1980, como uma possibilidade na exploração de novos materiais.



Imagem 55: Ensaio fotográfico para a montagem *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

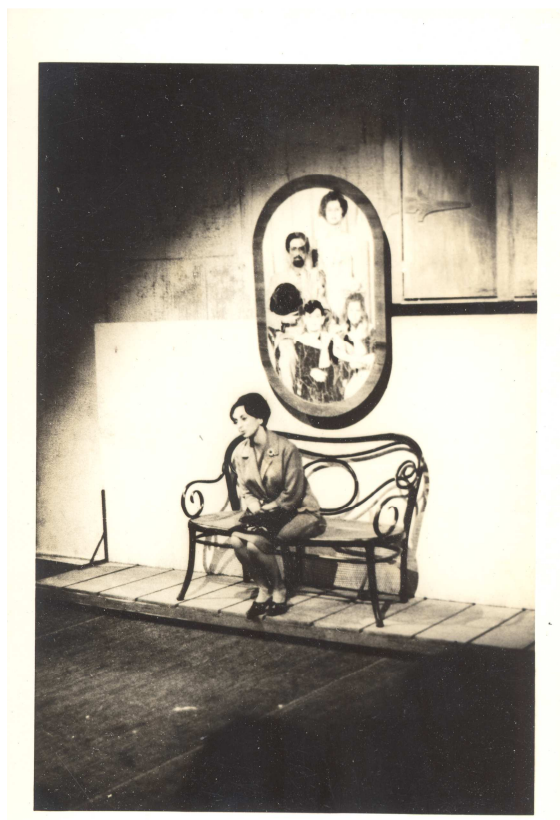


Imagem 56: Montagem de *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

Fazendo uma analogia com a constatação de Rouillé, a produção visual do grupo Oficina se apropriou em *Andorra* de outros elementos, materiais e conceitos – assim como as artes plásticas da época – para a construção de sua obra, como a própria fotografia. Este fato pode ser interpretado como indícios do que foi definido como teatro pós-dramático por Hans-Thies Lehmann¹²⁰ (LEHMANN, 2007). A questão aqui não é conceituar a produção do grupo, mas identificar que em *Andorra* o Teatro Oficina rompe em partes com os paradigmas estabelecidos pelo teatro moderno brasileiro para a produção teatral. Por exemplo, em nenhum momento das memórias visuais do teatro paulistano perseguidas nessa pesquisa foi percebida a exploração de ensaios fotográficos para o uso único e exclusivo na construção cenográfica. A fotografia para o teatro, assim como para a arte contemporânea (ROUILLÉ, 2009), passava a ter outros usos e significados.

A cenografia de *Andorra* foi composta praticamente inteira com as cores preta e branca e assim sendo, as fotografias trabalhadas aqui expressam bem os aspectos da visualidade sentidos no espetáculo. Desta forma, como pode ser notado adiante, Flávio não diferiu muito do que fora sugerido por Frisch para a construção cenográfica e encenação da peça:

Cena.

A cena fundamental para toda a peça é a praça de Andorra. Trata-se de uma praça meridional, em nada pitoresca, um tanto despida, branca, com poucas cores sob um céu dum azul sombrio. O palco tão vazio quanto possível. Um prospecto ao fundo indica ao espectador como ele deve imaginar Andorra. No palco fica apenas o indispensável para os atores. Todas as cenas que não se passam em Andorra são postas em primeiro plano. Não há cortinados entre as diferentes cenas mas unicamente transferência de luz para o primeiro plano. São desnecessárias quaisquer demonstrações de

¹²⁰ Conceito que tem como pressuposto a crise da estética dramática no século XX, apontada pelas constantes transformações efetivadas pelas vanguardas teatrais representadas principalmente pelo *Living Theatre*, Meyerhold e Grotowski e o advento do *happening* a partir dos anos 1970. Com isso, o teatrólogo alemão Hans-Thies Lehmann criou o conceito de teatro *pós-dramático* (publicado originalmente em 1999), uma constatação de um regime temporal estético onde a performatividade e a problemática do corpo do ator sobressaiu à dramaticidade e a montagem do texto literário. Segundo Lehmann: *o corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensoriais motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo corpo é diverso de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado.* (LEHMANN, 2007, p.332). Além disso, a hibridização entre vida e ficção, o espaço teatral como continuidade da vida e o amálgama de diferentes linguagens artísticas e diferentes tipos de mídias do campo da comunicação foram traçados como características do chamado teatro pós-dramático. Cf. LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007; DE MARINIS, Marco. **El nuevo teatro**. 1947-1970. Traducción: Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler. Barcelona: Paidós, 1988.

anti-ilusionismo, todavia o espectador deve ser induzido a não esquecer que se encontra perante um símbolo o que, na verdade, acontece sempre em teatro (FRISCH, 1961, pp. 170-171).

O cenógrafo do grupo Oficina trouxe para esta montagem referências outras de seu repertório visual que introduziram novos elementos em consonância com o contexto das discussões das artes plásticas da época no Brasil. Mesmo tentando, como pode ser verificado, se aproximar ao máximo do sugerido pelo autor da peça para a cena, como a ambiguidade de cores, a Praça de Andorra branca e vazia, com o mínimo de objetos cenográficos possível, além dos prospectos de luz sugerindo signos da nação aos espectadores (o que propunha também certa carga de realismo, necessária para a compreensão dos sentidos propostos [não se tratava de uma montagem performática ou abstrata]), seu trabalho traz indícios de uma cultura visual específica.

Como já fora mencionado anteriormente, Império fechou o teatro sanduíche do Oficina com duas grandes paredes brancas e inseriu elementos abstratos acima dos espectadores, algo não previsto pelo autor da peça e muito característico da cultura visual daquele contexto específico. Deve-se ter em mente que tanto a peça original, como o seu autor, são contemporâneos ao grupo Oficina (*Andorra* fora escrita por Max Frisch no ano de 1961 e encenada pela primeira vez nesse mesmo ano). O branco da parede dava espaço a projeções de luz que informavam a plateia em alguns momentos da montagem, conforme sugerido pelo autor (imagem 57), assim como nas formas abstratas, onde eram projetadas outras descrições com propagandas que faziam alusões à hospitalidade de Andorra, à simpatia da cidade, além de símbolos que representavam e descreviam a nação.

Outro dado relevante que salta aos olhos com as imagens fotográficas de Andorra, é que as mesmas trazem um aspecto curioso referente à própria construção visual da montagem teatral. Pode-se notar que o jogo de iluminação proposto na cenografia e o resultado do trabalho de registro fotográfico da montagem remetem aos efeitos visuais do cinema expressionista alemão, que, como se sabe, trazia contrastes de branco e preto, proporcionados pelo uso de luz e sombra, além da temática do grotesco, do monstruoso, do sobrenatural, da loucura e da angústia existencial humana (ver imagens 43, 45, 46, 47, 48, 53 e 56). Filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, de 1912, direção de Robert Weiner, *Der Golem*, de 1920, direção de Paul Wegener, *Nosferatu*, de 1922, direção de F.W. Murnau,

Der Letzte Mann, de 1924, direção também de F. W. Murnau, *Dr. Mabuse: der Spieler*, 1922, direção de Fritz Lang, entre outros, fazem parte dessa safra que antecederam e testemunharam a emergência do governo nazista na primeira metade do século XX. Contexto contemporâneo à emergência do teatro brechtiano que, como demonstrado, referenciava a produção do grupo Oficina aqui em questão. Curiosamente, Frisch, retratando a questão histórica alemã, é quem sugere para a possível montagem da peça o contraste da iluminação e da sombra, das cores preta e branca, o que de certa forma, se olhadas as imagens fotográficas da montagem do Teatro Oficina elencadas aqui no estudo, percebe-se certa conexão forte com este contexto expressionista de produção cinematográfica.

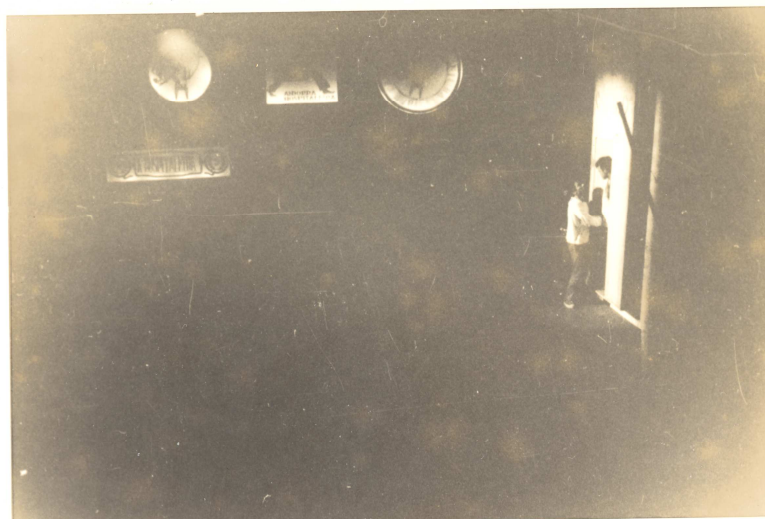


Imagem 57: Espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Teatro Oficina, 1964. Acervo: AEL, Unicamp.

No que diz respeito aos elementos simbólicos que referenciavam semanticamente determinados momentos da peça, segundo o idealizador Flávio Império:

[...] suspensas no teto do teatro, pintadas de preto, ficavam formas abstratas com imagens e textos iluminados por dentro em determinados momentos da ação, contendo uma carga semântica de comentários, embora sempre utilizadas como elemento “realista” na cena: cartazes, anúncios, vitrais de igreja, etc. (IMPÉRIO in KATZ & HAMBURGER, 1999, p. 89).

As referências abstrato-geométricas de Flávio encontraram-se em meio às discussões de rupturas nas artes dos anos 1950 e 1960 no Brasil, com o advento

das vanguardas concretas, momento em que, segundo Ronaldo Brito, “o meio da arte brasileira começa a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente” (BRITO, 1999, p.36). Assim como Lygia Clark com seus “bichos” articulados em alumínio (imagem 58) e Helio Oiticica com sua arte performática, ambos solicitando constante interação com o público, Flávio Império, lançando mão do uso das formas simples e do maniqueísmo das cores na cenografia de *Andorra* (imagem 60), fez com que o público se tornasse parte da montagem teatral, parte da obra, sendo o alvo para quem eram dirigidas as metáforas e acusações da ficção. Uma arte política esteticamente renovada e problematizada, o que conferia um caráter vanguardista à obra.

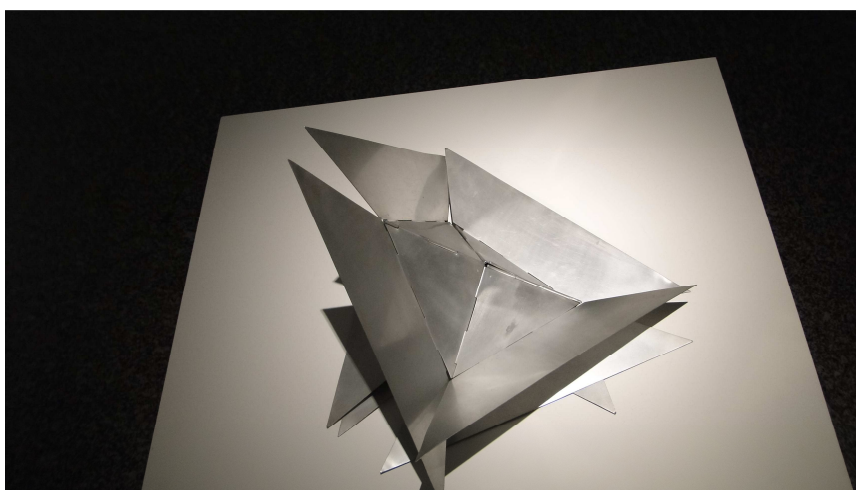


Imagem 58: Lygia Clark: Bichos (1960); alumínio. Museu Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto do autor.

Todavia, deve-se ressaltar que aparentemente tanto o grupo Oficina quanto o artista Flávio Império nunca quiseram ser vistos como parte de um movimento ou grupo estético da época. Até mesmo quando o Oficina lançou mão da estética tropicalista anos depois (o que configuraria sua identidade como um grupo de vanguarda “nacional”) isso não tornou uma marca ou bandeira hasteada pela Companhia. Essa conexão ao contexto artístico nacional na arte do Teatro Oficina, assim como a relação com as vanguardas artísticas mundiais e as características do teatro pós-dramático tornaram *Andorra* um trabalho especial, uma faísca de uma ruptura no teatro que seguia as discussões dos movimentos artísticos de vanguarda que eclodiram principalmente a partir segunda metade da década de 1960.

Com esta montagem e as demais produções que a agregaram sentidos (como o programa), o grupo trouxe indícios que certamente podem referenciá-lo

como sendo uma das primeiras vanguardas teatrais do país. Sabe-se que no Brasil é imprescindível referenciar o teatro que surge a partir dos anos 1940 produzido no Rio de Janeiro por diversas companhias e em São Paulo principalmente pelo TBC e pelo Teatro de Arena como paradigmas que modernizaram a produção nacional. Como é sabido, ícone de uma ruptura instauradora na produção teatral no país foi a encenação *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo carioca Os comediantes, fato que tradicionalmente inaugura a ideia de modernidade teatral na historiografia¹²¹. Entretanto com o Teatro Oficina marca um momento diferente, uma ruptura dentro do paradigma moderno estabelecido no país. O grupo a partir de *Andorra* em 1964 rompe com o realismo na prática cenográfica e abre caminho para a quebra da quarta parede de forma estética e engajada, trazendo o público de forma crítica e reflexiva dentro da arte, com referências no Teatro Épico brechtiano misturadas com experimentalismos próprios ao grupo, o que até então, mesmo com a experiência do Teatro de Arena, não foi possível verificar. O Teatro Oficina se portou como um grupo que, através dessa produção, questionou concomitantemente a realidade humana a partir da metáfora do preconceito, de forma engajada à sociedade e problematizando a estética em consonância com seu contexto contemporâneo mundial, o que dava sentido à forma de sua produção.

4.3 UMA PAUSA IMPREVISTA

No ano de 1965 o grupo Teatro Oficina diminuiu suas produções artísticas, fazendo apenas algumas remontagens de sucesso em turnês por outros estados. Não montando nenhuma nova peça, o grupo alugou seu espaço para alguns musicais que aconteceriam ali naquele ano¹²². José Celso parte para a Europa em busca de novos estudos a partir de uma bolsa ganha com a visibilidade que o mesmo teve como diretor da montagem da peça de Frisch em 1964.

¹²¹ Cf. PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹²² Na sede do grupo destaque para uma peça dos “melhores alunos” (PEIXOTO, 1982) de Eugênio Kusnet, sob a denominação de *Studio Um*, resultado de sua oficina de interpretação, encenando *Aconteceu em Irkutski* de Alexei Arbusov. Além disso, aconteceram também um musical assinado pelo Oficina com Nara Leão, *O canto livre de Nara* dirigido por Fernando Peixoto e outro trabalho realizado já no final de 1965 com a direção de Zé Celso, a adaptação da peça *Toda donzela tem um pai que é uma fera* de Gláucio Gil para a TV Excelsior.

Ainda no final de 1965 começaram os trabalhos referentes a outra montagem prevista, de Máximo Górkí, *Os Inimigos*, texto político traduzido por José Celso e Fernando Peixoto e que fora proibido mais tarde pelo DCDP¹²³. Após alguns cortes o texto foi liberado em 1966 e se intensificaram os trabalhos em cima das pesquisas do Teatro Épico. Segundo Renato Borghi e José Celso:

O que colocamos como objetivo do Oficina, quer como dinâmica, interpretação crítica, transformação ou conscientização, tudo isso encontramos nesse autor. Queremos viver com ele nossa experiência do teatro total e, quem sabe, tirar daí os fundamentos para a criação da futura dramaturgia brasileira (O GLOBO, 04-11-1965).

A montagem desse texto foi feita em coprodução com Joe Kantor, um empresário e mecenas das artes cênicas na cidade de São Paulo desde os períodos áureos do TBC, amigo de Franco Zampari. Confirmando a parceria com Flávio Império, esse espetáculo de Górkí novamente trouxe uma cenografia complexa, mais descritiva nas palavras de Fernando Peixoto, que traduziu “imagens críticas” (PEIXOTO, 1982, p. 54).

O espetáculo é precedido de uma montagem de diapositivos (imagens, frases, estatísticas) que introduzem o espectador na cronologia e na compreensão dos acontecimentos. E dá início a perspectiva da encenação: o historicismo. José Celso busca um realismo crítico que se manifesta de forma seletiva e despojada (PEIXOTO, 1982, p. 54).

Esta montagem tinha tudo para ser um trabalho de destaque do Teatro Oficina. José Celso amadurecido como diretor e recém-chegado de seus estudos na Europa, o grupo consagrado no circuito nacional e reconhecido pela mídia de elite, as temáticas políticas cada vez mais passionais entre determinado público, trilha sonora de Chico Buarque de Holanda e um autor de sucesso no meio internacional, além da relativa adequação de convivência com a censura do governo golpista. Pois bem, não fora aquele o resultado. A peça *Os inimigos* demonstrou que a temática política gradativamente perdia o fôlego conforme o governo golpista se legitimava frente à população. Nas palavras de Fernando Peixoto:

¹²³ Divisão de Censura de Diversões Públicas.

A temporada de *Os Inimigos* em São Paulo não vai bem. Não se repete o êxito de *Pequenos burgueses*. O texto é mais político e mais agressivo: contesta a burguesia num sentido bem mais amplo, negando a possibilidade objetiva da existência do “bom patrão”. O tema é decididamente luta de classes. O espetáculo não concede ao nível emocional. É seco e direto em sua rígida exposição (PEIXOTO, 1982, p. 55).

A estreia da montagem de Górkí se deu na sede do Teatro Brasileiro de Comédia no dia 22 de janeiro de 1966, espaço alugado a pedido do sócio da produção do espetáculo, momento em que o TBC já não mais funcionava. Com quatro meses de pouca visibilidade o trabalho do grupo foi interrompido com uma notícia drástica:

O Teatro Oficina foi consumido em menos de uma hora por um incêndio que irrompeu ontem, por volta das 10 horas, iniciado por um curto-circuito no forro do telhado, revestido com folhas de Eucatex. Os arrendatários do teatro, Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa, calculam em cem milhões de cruzeiros os prejuízos. A velha casa de espetáculos, situada na rua Jaceguai, 520, não estava no seguro (Fogo destrói o Oficina, *O Estado de São Paulo*, 01-06-1966)

Segundo José Celso, o incêndio não foi um acidente conforme noticiado pela mídia, para ele a sede do grupo fora queimada “por grupos paramilitares” (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 74) que perseguiam a Companhia teatral desde a efetivação do golpe militar em 1964. Após esse infortúnio, o grupo inicia uma série de peças retrospectivas no Teatro Cacilda Becker em 1966 e no Teatro *Maison de France* no Rio de Janeiro no ano de 1967, com o intuito de arrecadar dinheiro para reconstruir sua sede. Peças como *A vida impressa em dólar* (28 de junho a 17 de julho), *Pequenos burgueses* (19 julho a 14 de agosto), *Andorra* (16 agosto 15 de setembro), *Quatro num quarto*, os maiores sucessos da Companhia até então, foram constantemente reinterpretadas enquanto se decidia o que fazer quanto à reconstrução do espaço oficial do grupo.



Imagem 59: Ilustração da matéria:
Incêndio que destruiu o Teatro Oficina.
Junho de 1966. Foto: Arquivo/AE.

Não que coisas boas e novas necessitem de rupturas drásticas para se deflagrarem, mas esse incêndio, indubitavelmente, viria a ser o responsável por um novo momento estético para o Teatro Oficina e para a arte cênica brasileira. Uma marca que aconteceria nos estilos de interpretação e nas artes que formavam a cena que abriu uma fenda visível ainda nos dias atuais, que ainda causaria furor tanto no teatro nacional como no internacional e que afirmaria e legaria de vez o caráter vanguardista (agora com um projeto nacional) do grupo. Com as montagens retrospectivas em 1966 no Rio de Janeiro a Companhia tem o contato com o diretor e filósofo Luis Carlos Maciel, também conhecido como “guru da contracultura”, homem que foi responsável pela apresentação do texto *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, para o grupo da Jaceguai. Assim, no ano de 1967 o Teatro Oficina ressurgiria “das cinzas” e se colocaria como interlocutor da estética tropicalista no meio teatral. Mas isso já é outra história, de fôlego e já bastante debatida na história social da cultura nacional, mas com problemas históricos pertinentes para se continuar, quem sabe, em uma nova pesquisa acadêmica, com novos olhares e métodos, como proposto nesta pesquisa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Teve uma época de combate total, à vida, ao corpo humano, eu fui torturado, foi preciso torturar o corpo humano para se impor, nós conseguimos produzir muita vida, nós conseguimos com isso dar muita força, porque uma das funções mais importantes que o teatro tem a dar é a vontade de poder, é a potência humana, nós somos poderosos, nós não somos submetidos às máquinas e nem às ditaduras. Por mais que haja repressão, por mais que haja bombardeio midiático, por mais que haja o que é que seja, existe uma possibilidade de [...] (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 79).

Quando perguntado para José Celso na entrevista concebida para esta pesquisa se a arte produzida pelo Teatro Oficina se tratava de uma arte de resistência, prontamente Zé Celso (como assim gosta de ser chamado), um pouco incomodado com a pergunta, respondeu: “não! (Re) existência” (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 79):

Detesto esta palavra resistência, jamais resisti, eu sou para a (re) existência. Se ocorre um fato novo eu não vou resistir diante dele, eu vou replicar ele, aquele que sofreu aquele golpe vai morrer e eu vou renascer, vou ressuscitar, vou criar outra vida, vou (re) existir [...] (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 73).

Analisando a trajetória do Teatro Oficina no final dos anos 1950, notou-se que o grupo, mesmo surgindo como amador, emerge produzindo uma arte engajada à sociedade, trazendo uma linguagem veiculada para ela e discutindo questões que diziam respeito às relações do homem com o mundo. Não seria por menos. O grupo Teatro Oficina nasceu em uma década latente do pós-guerra, onde as atrocidades do holocausto ainda estavam sendo processadas no mundo, um momento peculiar onde a filosofia existencialista sartreana encontrava sentido com suas questões acerca do irracionalismo e das angústias da realidade humana. Além do mais, acreditava-se em uma terceira via para os problemas sociais internacionais, uma revolução social, talvez uma segunda chance comunista com os acontecimentos em Cuba, ou talvez mesmo uma revolução democrático-burguesa que diminuísse as fronteiras sociais e conceituais entre os homens, nada que o ativismo político de Jean-Paul Sartre não alimentasse. No Brasil, o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek descortinava a possibilidade de um processo de industrialização e

modernização do país, expansão das malhas rodoviárias e urbanização, algo que era visto com bons olhos pelos setores progressistas tanto da esquerda, como da direita nacional, para, desta forma, diminuir as desigualdades sociais discrepantes que começavam a fazer parte do burburinho artístico e intelectual. Todo esse contexto possibilitou a emergência de um grupo de teatro amador que encontrou na temática existencialista, na relação com o público e na afinidade com as culturas políticas de esquerda uma identidade de trabalho.

Desta forma percebeu-se que, como sugerido por Zé Celso, a postura tomada pelo Teatro Oficina desde a primeira encenação que obteve um destaque nacional para o grupo (caso de *A incubadeira* em 1959), foi de reinventar formas de engajamento para a sobrevivência em um contexto de sufocamento cultural. Se nesse primeiro momento do grupo o sufocamento se deu principalmente no plano econômico, em um contexto em que as principais Companhias profissionais se encontravam com dificuldades financeiras para dar prosseguimento às atividades artísticas, não fora diferente no plano estético, onde a reexistência deveria se dar frente ao circuito profissional de teatro da cidade, na busca de se impor em meio a companhias já consagradas. Desta forma, mesmo logo após sua fundação, o Oficina constantemente se reinventou e reexistiu, com uma nova identidade e uma nova forma de engajamento (o realismo existencialista), além de um modelo econômico de produção teatral (de Margo Jones trazido para o âmbito nacional através da experiência do Teatro de Arena).

A estética teatral, já no final dos anos 1950, parecia começar um processo de mudanças que seriam visíveis mais tarde, patentes a partir da segunda metade dos anos 1960: o engajamento, a relação com o público e as indeterminações e problematizações com relação à forma e às poéticas artísticas – marcas que, entre outras, caracterizaram as vanguardas nacionais dos anos 1960. A experiência do Teatro Oficina com *A incubadeira* permite observar como o grupo se constrói dentro desse processo.

Observando os caminhos que levaram à profissionalização do Teatro Oficina em 1961 e as características que permaneceram após essa profissionalização, a montagem da peça *Andorra*, de Max Frisch, no ano de 1964, representou não só para o grupo, como para toda a ribalta nacional, um momento de amadurecimento desse processo. Um momento de não resistência, mas de “(re) existência” pela arte, pela forma, pela estética. Uma produção feita em consonância com um contexto

estético específico no mundo das artes que gerou obras que convidavam o público – como intérprete – a participar ativamente do processo de construção artística. *Andorra* foi assim, uma produção de uma relação frutiva entre obra e público. Uma obra produzida em uma conjuntura política agravada se comparada com o momento anterior de *A incubadeira*: de releituras teóricas da dramaticidade do pós-guerra, da emergência de ditaduras em diversos países no mundo, do amadurecimento da bipolaridade ideológica entre URSS e EUA e do medo da eclosão de uma terceira guerra mundial ocasionado com o advento da guerra fria; no plano nacional, como eco dessa conjuntura externa, a dramaticidade tomava forma com a queda da democracia e dos poderes políticos individuais com a instalação de um governo ditatorial militar e o início de uma censura política de Estado.

Em *A incubadeira* o público já estava presente, passivo, próximo à encenação, próximo às personagens, como pôde ser acompanhado nas fotografias, marcas físicas do teatro moderno e engajado herdadas do circuito teatral paulistano (experiência do Teatro de Arena). Em *Andorra* o público também esteve próximo aos atores e à encenação, também passivo, mas agora a passividade era induzida, era participativa. Aquele público fazia parte da arte proposta pela Companhia, uma fruição que partiu de um resultado de um contexto estético e político específico, que fez nascer uma arte não só destinada à sociedade, mas em diálogo direto com a mesma. Diferente da produção de 1959, que até pode-se notar uma proposta de engajamento pela arte quando se sugeriu um trabalho realista de representação dos problemas contemporâneos no interior da família de classe média burguesa, mas era uma arte sem ativismo. *Andorra* foi ativa, direta, ousada, vanguardista, mas adequadamente ponderada para o contexto, sem alarde. *A incubadeira*, um início.

Isso foi observado nas imagens fotográficas de *Andorra* pela composição geral entre público e cenografia criada por Flávio Império, que transpôs a plateia para dentro da montagem fechando uma caixa cênica branca, grande, e fazendo com que se destacasse o caráter espelhado do teatro sanduíche, contribuindo assim para a semântica da peça e da proposta de quebra do ilusionismo advinda com esta montagem. Outra diferença direta entre as duas montagens analisadas pelas fotografias nesta pesquisa também esteve no trabalho na iluminação. Se em *A incubadeira*, que se pressupunha uma montagem com um caráter realista de encenação, a iluminação foi utilizada praticamente sem efeitos, apenas no sentido de clarear a cena montada pelos atores, em *Andorra*, o trabalho de iluminação foi

utilizado em diversos momentos com efeitos que superavam o mero destaque no trabalho de atuação, ora para destacar o branco da praça de Andorra e dos figurinos das personagens, assim como o momento de atuação e ação da peça, ora para deixar na penumbra os cidadãos da fictícia nação, que estavam ali passivos frente à desgraça alheia – o público – que nada faziam e se enxergavam como culpados através da disposição cenográfica. Como observado no terceiro capítulo, um trabalho visual que denotou uma aproximação com a estética expressionista do cinema alemão da primeira metade do século XX, caracterizada pela ênfase nos contrastes de sombra e luz.

Os caminhos percorridos e outros a percorrer...

O uso de fontes visuais para este estudo foi de primordial importância para o estabelecimento de um viés metodológico que procurasse entender a história do teatro através da história da fotografia de teatro. Assim, através de questões acerca das imagens fotográficas, pôde-se abordar a trajetória de uma Companhia consagrada em âmbito nacional e assim esmiuçar determinadas características do grupo que se colocaram como um processo estético em trânsito e renovação no teatro brasileiro moderno. Esse foi o principal motivo para que se dedicasse um capítulo inteiro da pesquisa para a solução de um problema metodológico, a compreensão do modo de se representar a cena através da fotografia no teatro paulistano durante o final do século XIX e toda primeira metade do século XX. A partir desta compreensão, seria possível o entendimento das imagens fotográficas das duas montagens do grupo Oficina. Concebeu-se a imagem como uma linguagem indiciária, passível de uma organização para uma “leitura” histórica pertinente. Desta maneira, resolveu-se também outro problema importante para a pesquisa, o de mapear as transformações no teatro paulistano durante o século XX que culminaram nos anos 1950 com o surgimento de uma ribalta moderna, base da formação estética do Teatro Oficina no final dessa década. Uma introdução histórica imprescindível para se compreender a formação do teatro paulistano moderno. Sem esse capítulo, sem dúvidas, seria praticamente impossível perceber os indícios visuais presentes nas fotografias de *A incubadeira* e de *Andorra* que caracterizaram mudanças no modo de fazer teatral do grupo e do teatro na cidade.

E quais foram esses indícios presentes no foco retórico das imagens fotográficas destas duas montagens que tinham tanto a dizer (e que foram perceptíveis quando mapeados e cotejados os modos de se representar a cena em São Paulo em imagens fotográficas tiradas no decorrer de quase meio século)? A presença do público, da recepção do teatro, nos enquadramentos dos fotógrafos.

As características de um processo estético em renovação foram notadas neste trabalho de pesquisa pela presença do público nas fotografias (uma marca física da disposição palco/plateia que acompanhou uma produção voltada para as condições sociais da recepção) de *A incubadeira* e de *Andorra*. Desta forma, esta constatação foi o ponto chave desse estudo, o que representou o engajamento do grupo Oficina (juntamente, claro, à constatação dos efeitos de sentidos das montagens e das práticas dos integrantes como sujeitos políticos) e a compreensão de uma mudança estética e política com relação à arte teatral.

As fotografias de *Andorra*, além de registrarem o público na cena (algo que em *A Incubadeira* também é notado), tinham este como partícipe da obra, parte da arte teatral. O público estava disposto como parte da cenografia e não bastasse isso, participou da peça como cidadãos da fictícia Andorra, existia uma relação entre público e obra perceptível através das imagens da cena.

O trabalho com as fontes visuais permitiu perceber os usos da fotografia feitos pelo teatro paulistano moderno, suas experiências, referências, permanências e rupturas. Além disso, notou-se que estas imagens apresentaram um regime de historicidade próprio, passível a uma pesquisa específica peculiar: a história da fotografia de teatro.

Entretanto, apesar da preponderância e da importância para os resultados da pesquisa por parte das fontes visuais trabalhadas, deve-se destacar a indispensabilidade da utilização de outras fontes na pesquisa – escritas e oral –, que junto às fotografias, deram forma aos resultados obtidos. Foram elas revistas, recortes de jornais, biografias, roteiros e a entrevista feita com José Celso Martinez Corrêa no ano de 2011, esta que possibilitou um olhar para os posicionamentos e memórias atuais do fundador do grupo frente à história legada pelo Teatro Oficina. Se a proposta inicial era a de fazer uma pesquisa que trouxesse novos problemas e métodos acerca dessa Companhia, foi extremamente importante ter como fonte novas memórias e interpretações do sujeito que se colocou como líder desse grupo desde sua fundação até os dias atuais.

As dificuldades para o desenvolvimento dessa pesquisa foram várias, desde o recorte e da seleção do grande número de fontes levantadas em um primeiro momento, até a adequação de uma metodologia apropriada no trato com essas fontes para abordar os problemas observados. Apesar disso, acredita-se que os resultados encontrados para as questões levantadas e o caminho traçado na pesquisa contribuem para o estudo das relações entre história e teatro, e se observou que até o presente momento poucos estudos tiveram como foco uma abordagem das relações entre história e teatro a partir da análise de imagens fotográficas.

Com isso, procurou-se demonstrar que algumas características que deram forma à identidade do Teatro Oficina como um grupo artístico de vanguarda, marca que é reconhecida quase que exclusivamente a partir de 1967 com a montagem de *O rei da vela* (encabeçando o tropicalismo no teatro), já poderiam ser observadas em suas práticas sociais e estéticas mais antigas, mesmo um ano após a sua fundação, ainda como amador, na montagem de *A incubadeira* em 1959. Em *Andorra*, no ano de 1964, essas características são mais evidentes, e foram notadas não só pela marca do engajamento político pela arte, como também pela posição da Companhia frente à estética produzida por si própria e por outras Companhias existentes naquele contexto.

Desta forma concluiu-se que os elementos que caracterizaram as vanguardas artísticas no final dos anos 1960 e no decorrer dos anos 1970, tendo em vista o caso específico o caso do Teatro Oficina, podem ser observados como um processo histórico, que teve início com um engajamento artístico *a priori*, e que eclodiu, não coincidentemente, como reação após uma ruptura política e com o surgimento mais reativo das amarras da censura institucional.

Tentou-se nesta pesquisa trazer à tona novos problemas e questionamentos acerca da história desta Companhia, que como se sabe, tem uma importante marca na história da cultura nacional. Pretende-se dar continuidade a esse estudo em uma tese doutoral abordando um período posterior de sua trajetória, muito possivelmente sua fase tropicalista e seus desdobramentos, a partir de teorias, métodos e de problemas que já foram observados, em partes, nessa pesquisa de mestrado que se encerra.

LISTA DE FONTES

- BECKER, Cacilda. *O TBC que conheci*. **Jornal da Tarde**, 1973 – **Acervo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP**.
- BONONI, J. G. Teatro Oficina em anos de repressão: Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. **Revista DAPesquisa**. N. 8, Udesc/Ceart: Florianópolis, 2011.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Entrevista concedida a José Gustavo Bononi** em 26/05/2011. 68 minutos, fotografada e gravada em formato WMV digital. Acervo do autor (com cópia encaminhada para o Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP). São Paulo, 2011.
- **Dionysos**. N° 23. Org. MAGNO, Paschoal Carlos. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1978. **Acervo do autor**.
- **Dionysos**. N° 25. Org. MESQUITA, Alfredo. Origens do Teatro Paulista. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1980. **Acervo Edgar leuenroth**.
- **Dionysos**. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. **Acervo do autor**.
- Fotografias do Fundo Teatro Oficina 1958 - 1974 – **Acervo Edgar Leuenroth, Unicamp SP**.
 - Fotografias da montagem *A incubadeira*: 30 fotos;
 - Fotografias da montagem *Andorra*: 343 fotos;
- Fotografias Teatro de Arena – **Acervo Digital Funarte**. In: <http://www.funarte.gov.br> acessado em 16/01/2013 às 14h: 27 min.
- GIL, Gilberto. Metáfora. In: **Um banda um**. LP Elektra, 1982.
- **Incêndio que destruiu o Teatro Oficina em junho de 1966**. Arquivo jornal O Estado de São Paulo, 1966. In: <http://fotos.estadao.com.br/> acessado em 16/01/2013 às 14h: 17 min.
- O GLOBO, 04-11-1965 – **Acervo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP**.
- Programa da peça *Andorra*, 1964 - **Acervo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP**.
- Programa da peça *Andorra*, 1966 - **Acervo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP**.
- Texto original *Andorra*, de Max Frisch, 1961 [FRISCH, Max. **Andorra**. Lisboa: Portugal, 1961].

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. O Existencialismo. **História da Filosofia**. V.12. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

ALTENBERG, Roger M. **A Historical Study of Gilmore Brown's Fair Oaks Playbox: 1924-1927**. Tese de Doutorado em Filosofia. Los Angeles. University of Southern California, 1964.

AMERICANO, Jorge. **São Paulo nesse tempo (1915 – 1935)**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Lo artístico y lo estético**. Traducción: Domenico Moscufo. Madrid: Casimiro, 2010.

ASSIS, Machado de. **Crítica teatral**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc, 1961.

BARTHES, R. **Câmara clara**. Notas sobre fotografia. Tradução: Júlio Castañon. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Tradução: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BAXANDALL, Michael. **Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style**. Oxford: Clarendon Press, 1972.

_____. **Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures**. New Haven: Yale University Press, 1985.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**. Tradução: Jason Campelo. V. 1. N. 8, 2005.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

BONONI, J. G. Discursos engajados, Memórias que resistem: Teatro Oficina entre efeitos de sentidos e condições de produção. **Histórica**. N. 54, 2012a.

_____. Teatro Oficina em anos de repressão: Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. **Revista DAPesquisa**. N. 8, 2011.

_____. A tecnologia fotográfica a serviço da história do espetáculo teatral: *Na selva das cidades* do jovem Brecht sob a direção de José Celso (1969). **Contemporâneos**. N. 09, 2012b.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BRASIL. **Constituição** (1946). Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 18 de setembro de 1946. In: <http://www.planalto.gov.br>. Acessado em 16/01/2013 às 13h: 34min.

BREPOHL DE MAGALHAES, M. D. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. **Revista Brasileira de história**. V. 17. N. 34, 1997.

BRILHANTE, M. J.; WERNECK, M.H. (orgs.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMARGO, Robson Corrêa de; TEIXEIRA, Ana Paula. Spolin e Stanislavski: intersecções no ensino e na prática do teatro. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. V. 7. N. 1, 2010.

CARDOSO, C. F.; MAUAD, A. M. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. Em Cardoso, C. F. e Vainfas, R. **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CLARK, Lygia. **O vazio pleno**. 1960. In: <http://www.lygiaclark.org.br>. Acessado em 22/05/12 às 13h: 36min.

COELHO, Maria Beatriz R. De V. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia História**. V. 22. N. 35. 2006.

CORRÊA, José Celso Martinez; STALL, Ana Helena C. **Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ IPHAN/ Funarte, 1995.

DAMISCH, Hubert. Artes. In: **Enciclopédia Einaudi**, vl. 03. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento de Pascal a Sartre**. Tradução: Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Helio Oiticica**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992.

FELIPE, Paulo Duque Estrada. **A imagem do espetáculo**: aspectos da fotografia de teatro Dissertação (Bacharelado) – UFF, Niterói, 1992.

FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois** (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004.

_____. **O Grande irmão**: da operação *brother sam* aos anos de chumbo – o Governo dos estados Unidos e a Ditadura Militar Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia (orgs.). **Encantos da Imagem** [estâncias para a prática historiográfica entre história e arte]. Florianópolis: letras Contemporâneas, 2010.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. Tradução do autor. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREITAS, Arthur. **Contra Arte**: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969 – 1973. Tese de Doutorado em História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

_____. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Revistas Estudos Históricos**. N° 34, 2004.

FRISCH, Max. **Andorra**. Lisboa: Portugalia, 1961.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht e o Teatro Épico. **Fragmentos**. V. 5, N. 1, 1995.

GARCEZ, Rodrigo. Enquanto modelo de ação para o desempenho espetacular. **Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas** (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1996.

GUINSBURG, Jacob; NETTO, Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUZIK, Alberto. **TBC**: Crônica para um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HAMBURGER, Amélia Império. **Flávio império em cena**. Curadoria Gláucia Amaral, Renina Katz. São Paulo: SESC, 1997.

HUNT, Lynn. **The New Cultural History**. Berkeley: University of California Press, 1989.

JOLY, Martine. **Introdução à análise de imagens**. Campinas: Papirus, 1996.

JONES, Margo. **Theatre-in-the-round**. New York: McGraw Book Coy, 1951.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia**: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70. Tese de Doutorado em História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.

KATZ, Renina; HAMBURGUER, Amélia Império. **Flávio Império**. São Paulo: EDUSP, 1999.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**. V. 8. N. 12, 2006.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. O efêmero e o perpétuo. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Fotografia e História**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2001.

LAPORT, Cintia. Colmar Diniz, mais de 30 anos dedicados ao teatro. **Revista Luz & Cena**, São Paulo, n. 34, out. 2001.

LEDESMA, Vilmar. **Virada pra Lua**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Mariangela Alves; VARGAS, Maria Thereza. Teatro Operário em São Paulo. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). **Libertários no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIMA, Mariângela Murara Alves de (org.). **Imagens do teatro paulista**. São Paulo: imprensa Oficial do estado/CCSP, 1985.

LIMA, Reynuncio Napoleão. Teatro Oficina atento ao momento político. **Trans/Form/Ação**. N. 24, São Paulo, 2001.

LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo**. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2000.

MAGNO, Paschoal Carlos. O teatro do estudante. **Dionysos**. Rio de Janeiro, n. 23, 1978.

MARINIS, Marco de. **El nuevo teatro**. 1947-1970. Traducción: Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler. Barcelona: Paidós, 1988.

MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura Paulista – Teatro e TV em São Paulo: 1940 – 1950**. São Paulo: Codéx, 2002.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na Primeira Metade do Século XX**. Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1990.

_____. **Poses e Flagrantes**. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

MENEZES, Ulpiano B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

MONTEIRO, Adolfo Casais (org.). **Poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MÜNSTER, Arno. Dialética e práxis no pensamento de Jean Paul Sartre: uma leitura da crítica da razão dialética. **Revista Dois Portos**. Curitiba. V. 3. N. 2, 2006.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro. N° 28, 2001a.

_____. **Cultura brasileira**: Utopia e massificação. São Paulo: Contexto, 2001b.

_____ (org.). **História, questões & Debates**, Curitiba. N° 40, 2004.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista brasileira de História**. V. 18. N. 35. São Paulo, 1998.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PARANHOS, Kátia (org.). Dossiê História e Teatro. **ArtCultura**. V. 9, n° 15, jul. – dez. 2007.

_____ (org.). **História, Teatro e Política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, São Paulo. V. 22, n.2, 2003.

_____. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo. V. 24, n.2, 2005.

_____. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de Arena - Teatro Oficina - Teatro São Pedro. **ArtCultura**, Uberlândia – MG. V. 4, n°4, 2002.

_____. História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. In: **Revista Nuevos Mundos Mundos Nuevos**. N. 07, junho de 2007.

_____. Textos e imagens do teatro no Brasil. **Revista de História e estudos Culturais**. V. 5, n° 2, abr – jun, 2008.

PAVIS, Patrice (org.). **Dicionário de teatro**. Tradução: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina**. Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro**: a Revolução da Fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PEREIRA, Vitor Hugo Adler. **A musa Carrancuda**: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.

PRADO, Antonio Arnoni (org.). **Libertários no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O teatro em progresso**. São Paulo: Martins, 1961.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana. **Revista Cult**. Edição nº 139, 2009.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois** (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**. Revista de sociologia da USP. V. 17, nº1, jun. 2005.

RIZZO, Eraldo Pera. **Ator e Estranhamento**: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: SENAC, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. Perspectiva: São Paulo, 2004.

_____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Editora da Unicamp 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral - 1880 - 1980**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução: Constança Egrejas. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

SAADI, Fátima. Fotografia e Teatro. Palestra apresentada no Centro Cultural São Paulo no evento **Fotografia e documentação em Arte**: Módulo Teatro, em 22-07-2003.

SARTRE, Jean-Paul. **Critique of dialectical reason**. Trans. Quintin Hoare. New York: Verso, 1991.

_____. **El Ser e La Nada**: Ensayo de Onotología Fenomenológica. Traducción de Juan Valmar. 7. ed. Editorial Losada S.A: Buenos Aires, 1983.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo, Paz e Terra, 2009.

_____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEIXAS, Élcio Nogueira. **Borghi em Revista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do Teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Uma Oficina de atores**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1998.

SILVA, Isabela Pereira Oliveira da. **Bárbaros Tecnizados**: cinema no Teatro Oficina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), USP, São Paulo, 2006.

SILVA, Vicente Gil da. **A aliança para o progresso no Brasil**: de propaganda anticomunista a instrumento de intervenção política. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. São Paulo: Quíron, 1976.

SOUZA, Miliandre Garcia de. Censura no regime militar e militarização das artes. **História. Questões e Debates**. V. 44, nº39, Curitiba, 2006.

_____. Na contramão da produção teatral: o Teatro Oficina. In: Brenda Espíndula (org.). **Protagonismo da juventude brasileira**: teoria e memória. São Paulo: ArteCidadania, CEMJ, 2009.

_____. Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). **Tempos Históricos**. V. 8, São Paulo, 2006.

_____. **Ou vocês mudam ou acabam**: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Topoi** (Rio de Janeiro). V. 11, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo**: seus dez primeiros anos [1958 – 1968]. São Paulo: Yendis, 2006.

VERNANT, Jean Pierre. O nascimento de imagens. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e Convenções. Campinas: UNICAMP, 1991.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.